BN

MENSILE DI STUDI SUL CINEMA E LO SPETTACOLO

1970 fascicolo 11/12

IANCO E NERO

SOMMARIO

anno XXXI - fascicolo 11/12 novembre-dicembre 1970

spedizione in abbonamento postale - gruppo IV

Il ministro del turismo e dello spettacolo on. Matteo Matteotti, nei discorsi pronunciati in chiusura della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia e poi degli Incontri di Sorrento, ha reso noto il suo pensiero sulle manifestazioni cinematografiche, le quali « moltiplicandosi oltre un certo limite rischiano di esautorarsi, di chiudersi in un malinteso rigore estetico, di scivolare nella settorializzazione con un linguaggio critico e analitico ermetico e talvolta opprimente per lo spettatore considerato spesso immaturo, svogliato, alla ricerca dello svago e del divertimento. Questo giudizio sottinteso sulla presunta inerzia, sulla scarsa preparazione degli spettatori contrasta con la realtà di un pubblico sempre più attento, più critico, più sensibile a un cinema che rifletta con obiettività la realtà di oggi, cinema che più di una volta non trova ospitalità nelle mostre, con esclusioni significative. Questo pubblico chiede al cinema non un divertimento vacuo che stordisca la mente, bensì uno spettacolo che la nutra di idee e di impressioni nuove ». Egli ha continuato (a Sorrento) portando a esempio di « divertimento superiore » primo fra tutti Charlie Chaplin e sottolineando che « non si riesce più a vedere l'utilità di una censura che è sempre più uno schermo protettivo di opere che spesso sollecitano e sfruttano istinti mediocri ».

Dichiarazioni così chiare e responsabili non possono non essere accolte con interesse da « Bianco e Nero » specialmente per quanto riguarda l'abolizione della censura cinematografica, problema al quale la nostra rivista, soprattutto in questi ultimi tempi, ha dedicato una doverosa attenzione in fase di considerazione critica e sociologica. « Bianco e Nero », anzi, tenta nella prima parte di questo numero un

ampio riesame storico-politico di questo problema antico e nuovo. E si augura ora che a una volontà così chiaramente esposta facciano rapidamente seguito i necessari provvedimenti legislativi.

Ma talune affermazioni del Ministro non hanno mancato di suscitare alcuni dubbi in sede di interpretazione estensiva o restrittiva, provocati forse dal clima particolare delle due circostanze che hanno offerto al Ministro l'occasione di esprimere il suo pensiero. In particolare è stato osservato che la deprecata moltiplicazione delle manifestazioni cinematografiche non sembra possa avere rapporti né col « malinteso rigore estetico » né con lo scivolamento « nella settorializzazione con un linguaggio spesso critico e analitico ermetico e talvolta opprimente per lo spettatore ». E' evidente che se il rigore estetico è « malinteso », si tratta di un rigore falso, da evitare e da combattere; ma è altrettanto chiaro, ci sembra, che il rigore vero va difeso, salvaguardato, sostenuto, a vantaggio proprio del pubblico e del suo andare avanti.

Il Ministro nelle sue dichiarazioni ha anche affermato che « è auspicabile che alcune mostre depongano la loro veste accigliata », ha sostenuto che « lo Stato può essere impegnato solo e unicamente alla elevazione sociale e morale della collettività, non ad incoraggiare rassegne che acquistano carattere corporativo e che si ispirano ad una sorta di nuovo manicheismo cinematografico », e che lo Stato ancora ha « il diritto di distinguere le rassegne che valorizzano un cinema vivo » da quelle che sorreggono un cinema languido e inaccessibile.

Egli ha anche ricordato che l'unica preoccupazione dell'artista

deve essere « quella di esprimersi e non di servire una ideologia o una polemica » e ha citato ad esempio l'odierno cinema americano che, « come in altri tempi si assisteva al felice incontro tra arte e produzione, così sembra voler abbattere questa specie di "apartheid" che resiste invece in settori di altre cinematografie nazionali ».

I termini di « veste accigliata » di alcune mostre, di « cinema vivo » e di « cinema languido e inaccessibile » sono sembrati a taluni di dubbia e pericolosa interpretazione. Troppe volte, infatti, tali concetti sono stati usati da coloro — non è certamente il caso dell'on. Matteotti — che per cinema vivo intendono, ad esempio, **Dramma della gelosia** e per cinema languido e inaccessibile **Pecado mortal**; troppe volte servono per sostenere le ragioni del disimpegno, né vorremmo che l'ammonimento agli autori di non servire ideologia o polemica o il richiamo al felice incontro fra arte e produzione potesse essere un incoraggiamento — al di là delle note intenzioni del Ministro — agli eredi di coloro che combattevano **Ossessione** e **Umberto D.** quali film deprimenti e a chi sostiene **Il dottor Zivago** e **Waterloo.**

Per il resto, da tempo riteniamo che lo Stato deve occuparsi dei festival, mostre, rassegne piccoli e grandi che troppo proliferano in Italia — e deve scegliere —, perché tutti — piccoli e grandi — impegnano e impiegano pubblico denaro e comuni energie che vanno disciplinati e usati a ragion veduta. « Bianco e Nero » offrirà come sempre tutto il suo contributo ad un'analisi critica responsabile e libera di ciò che vale la pena rafforzare e di ciò che è dannoso — colpevole — sostenere. Ma, ripetiamo, tutto questo deve avvenire in modo non equivoco. Siamo i primi a credere con Fellini, secondo la citazione dell'on. Matteotti, « che la cultura non è necessariamente un fatto cupo, lugubre e intimidatorio », e siamo certi anche che lo spirito della nostra interpretazione, secondo quanto sottolineato, è quello stesso autentico, del Ministro, e non l'altro dei bottegai o degli opportunisti. Per esempio, e per intenderci, siamo del parere che la linea culturale della Mostra di Venezia vada portata avanti con i necessari adeguamenti e miglioramenti e anche con più ampie precise responsabilità dello Stato; così come riteniamo che nella ripartizione del fondo dell'1% la Mostra di Venezia e le altre mostre di cultura e di dibattito, le associazioni culturali e il Centro Sperimentale di Cinematografia debbano essere maggiormente considerati a sostegno dell'azione che svolgono con impegno e decisione, contrariamente alle iniziative che non presentano motivi di particolare e serio impegno culturale.

D'altra parte, riteniamo che la nostra preoccupazione sia chiaramente presente allo stesso on. Matteotti, il quale, come in data 14 ottobre riportava l'agenzia ANSA, anche « in relazione a talune prese di posizione di ambienti cinematografici » ha sottolineato fra l'altro: « esortando il cinema ad abbattere lo steccato fra cinema colto e cinema popolare, non ho voluto spezzare una lancia a favore del cinema commerciale contro quello impegnato. Ho anzi sostenuto che il cinema di protesta e di denunzia dovrebbe rivolgersi ad un pubblico sempre più vasto. Perché si raggiunga un tale scopo ho ritenuto semplicemente di dover dire agli autori che sono importanti le responsabilità della loro professione che ha, e deve avere, il suo co-

raggio e i suoi rischi, le sue scelte se non vuole rischiare di vanificarsi. (...) Se il linguaggio di alcuni autori rimane oscuro o quasi estraneo al pubblico la colpa non è tutta del pubblico. Essere "impegnati" e non comunicare porta a risultati illusori. Il senso e il limite dei miei interventi erano appunto questi: usare un linguaggio che possa essere capito non da una "élite", ma dagli spettatori comuni, altrimenti ci troveremo sempre nelle condizioni di dover prendere atto del rifiuto e della corsa al cinema di evasione. Riavvicinandosi anche polemicamente, il cinema commerciale e il cinema colto possono vicendevolmente influenzarsi a vantaggio di entrambi. Sia l'uno che l'altro si sentirebbero, nel confronto, spinti a rinunciare a passaggi obbligati, a divieti e a convenzioni ».

Su questo siamo d'accordo, e crediamo che chiunque svolga seriamente lavoro di critica non possa non sapere che lavoro di critica significa anche mediazione fra autore e spettatore, nel sostegno e nel rispetto del rigore e dell'approfondimento dell'uno e nella elevazione spirituale e sociale dell'altro.

Giacomo Gambetti
Nessuno la voleva

RICERCHE

GIACOMO GAMBETTI

Nessuno la voleva la censura in Italia. C'è da oltre mezzo secolo, due guerre mondiali, altre guerre, la caduta di vari governi, la caduta del fascismo. Nessuno la voleva chiamare col suo nome. La censura cinematografica, in Italia, non c'è e non c'è mai stata. C'è, ma non si chiama e non si è mai chiamata censura. In ogni modo nessuno la voleva all'inizio. Poi nessuno l'ha voluta eliminare.

La Costituzione italiana esclude la censura cinematografica che, ciononostante, *dopo* l'entrata in vigore della Costituzione è stata più volte riconfermata ed è tuttora in vigore, a ventidue anni dal 1948. Perché?

Verso la fine del 1970 una sentenza del Tribunale di Santa Maria Capua Vetere ha assolto « perché il fatto non costituisce reato » un fotogramma sostanziale di *Zabriskie Point,* riportato in un manifesto, nel quale un procuratore della Repubblica aveva ravvisato offesa al pudore, denunciando perciò il direttore dell'ufficio stampa e pubblicità della casa distributrice del film e l'esercente di un cinematografo di Caserta in cui il film era in programmazione.

È questo un segno piccolo ma estremamente sintomatico che i tempi stanno cambiando, per alcuni aspetti sono già cambiati, da un lato sulla censura cinematografica — che su *Zabriskie Point* non ha avuto obiezioni — e dall'altro sulla magistratura. Il fantasma agitato sempre da coloro che, contro ogni principio costituzionale, come vedremo, e contro ogni segno di maturità civile, non vogliono abolire la censura (e ce ne sono ancora, mascherati e indiretti perché la moda è contraria, però tuttora assai tenaci) è sempre stato riassunto nell'ammonimento « ma la magistratura lasciata sola farà certamente peggio ». A parte la considerazione ovvia e provata che la magistratura ha sempre agito senza tener conto dei precedenti provvedimenti permissivi delle commissioni « di revisione », la magistratura ha certamente, negli ultimi tempi, migliorato una situazione nella quale, *prima* della legge n. 161, erano stati incriminati, fra gli altri, *L'avventura, I dolci inganni, Rocco e i suoi fratelli, La giornata balorda.*

Dopo la legge n. 161, mentre sono state le commissioni di censura ad ammettere, senza neppure divieto per i minori di 14 anni, film quali *Siamo tutti pomicioni* e *FBI: sesso e violenza,* e a vietare *L'ape regina* perché « contrario al buon costume, anche in relazione alla comune concezione della

morale coniugale », e *La vita provvisoria* perché in un brano relativo a un caso di corruzione vi si poteva « identificare il Comune di Roma » [1] (così come a permettere *L'uomo del banco dei pegni,* per altro), la magistratura — che nella persona del Procuratore di Ancona aveva denunciato *Blow-up* — nei panni del Sostituto Procuratore della Repubblica di Napoli Vittorio Sbordone e del giudice istruttore Antonio Rocco prosciolse il film da ogni imputazione. E ha prosciolto a Venezia *Teorema* e poi *Summit* e *Nostra Signora dei Turchi,* ha prosciolto *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* con una esemplare richiesta del Sostituto Procuratore della Repubblica di Milano Giovanni Caizzi; tutti film in cui com'è noto non erano in ballo soltanto valori di « buon costume » ma questioni ancora più importanti sul piano etico-politico. E accanto a un *Io sono curiosa* purtroppo sequestrato, stanno la denuncia a *La caduta degli dei* rimasta fortunatamente senza sèguito, le assoluzioni di *La donna invisibile* e di *L'assoluto naturale* (il che non toglie certo che questi ultimi siano film mediocri, specie il secondo); accanto alla condanna... al rogo di *Andrée* stanno le sentenze assolutorie per film che certamente, altrettanto, non indichiamo a esempio di qualità e di buon gusto — *Brucia, ragazzo brucia, Bora-Bora, Una ragazza piuttosto complicata, Le confessioni intime di tre giovani spose* —, ma che devono restare nel loro ambiente naturale, cabina di proiezione e sala, botteghino e pagine di critica, non certamente in carcere. La stessa clamorosa campagna, la notissima denuncia contro il *Satyricon* prodotto da Alfredo Bini (un uomo che si batte con passione contro le ipocrisie e le false coscienze), al momento della sentenza è sfumata in conseguenze assai, e legittimamente, ridimensionate.

Malgrado casi a sé, malgrado esempi ancora in contrario, sembra proprio

[1] Callisto Cosulich, « La scalata al sesso », Genova, Immordino Editore, 1969.

che anche in questo campo i tempi siano cambiati, dunque, e non in peggio, anche nelle reazioni dei cosiddetti bempensanti. Valgano ad esempio quelle di alti ufficiali e di associazioni « combattentistiche e d'arma », come si dice, contro *La grande guerra* (1959), di autorità, « madri di famiglia », giornali contro *La dolce vita* (1960), due film che non ebbero noie né dalla censura né dalla magistratura ma che raccolsero su di sé l'attenzione negativa dei conformisti di ogni tipo. *La dolce vita,* in particolare — che oggi si proietta probabilmente anche nei collegi e nei seminarî — segnò il punto culminante dell'intervento degli ambienti cattolici ed ecclesiastici più ufficiali e tradizionali contro un cinema non certamente rivoluzionario, ma adulto, e contro gli stessi religiosi che — agendo per vie interne — avevano aiutato il regista a superare gli ostacoli censorî. Un confronto fra *La grande guerra* e *Uomini contro* è significativo: rispetto ai clamori suscitati dal film del '59, alcune proteste, per il film del '70, l'interrogazione di un parlamentare di destra il quale afferma che l'opera « ha il solo scopo di umiliare l'eroismo e di esaltare la viltà » sono finite nelle cronache di colore e — almeno fino al momento in cui scrivo — non hanno lasciato conseguenze.

Torre che non crolla

In ogni modo, in campo legislativo, ufficialmente non è successo niente, in otto anni e più. Nonostante incongruenze e contraddizioni, nonostante palesi assurdità, la legge n. 161 — secondo me già superata, anacronistica, incostituzionale, al suo nascere, come vedremo più avanti, anche se indubbiamente un gran passo avanti rispetto alle disposizioni del 1923, in vigore fino al '62 — è lì, voglio dire, come torre che non crolla.

Che fine ha fatto l'ordine del giorno presentato dall'on. Paolicchi (PSI) il 12 aprile 1962, concordato coi partiti di maggioranza e approvato dalla Camera? L'o.d.g., firmato anche dai deputati Ferri, Matteo Matteotti, Mariani, Anderlini, Jacometti, Greppi, Di Nardo, Paolucci, Schiavetti, Borghese, Giolitti, diceva: « La Camera, considerato auspicabile il maturare di condizioni oggettive che impegnino la responsabilità privata dei produttori e degli autori nel rispetto delle norme costituzionali che si riferiscono allo spettacolo, invita il Governo a favorire la maturazione di queste condizioni per rendere possibile una più democratica organizzazione dello spettacolo, fatto salvo il problema dei minori ». Fra l'altro, l'onorevole Paolicchi rilevò che l'accordo raggiunto su quell'ordine del giorno muoveva anche dalla « volontà dei partiti che compongono la maggioranza di considerare provvisoria questa legge perché essa costituisce il primo passo verso una organizzazione più democratica dello spettacolo ». Fu respinto un emendamento Lajolo (PCI), in base al quale la disposizione della legge avrebbe comunque cessato di aver vigore il 31 dicembre 1963, anche se l'on. Paolicchi disse in proposito di non dover esprimere « una opposizione di merito ». La legge n. 161 non nacque come una vera e propria legge-ponte, è vero, ma certamente con un obiettivo ben preciso e assunto responsabilmente. È altrettanto valida la obiezione dell'onorevole Alicata (PCI) — il quale dichiarò che, respinto

l'emendamento Lajolo, il suo gruppo si sarebbe astenuto dalla votazione sull'ordine del giorno Paolicchi —: «il gruppo comunista, sostenendo l'inefficacia e l'illegittimità della censura preventiva, non subordina l'abolizione di tale censura al raggiungimento di una forma di autocontrollo da parte delle categorie produttrici (...). Non si può d'altra parte trascurare le gravissime perplessità che potrebbe suscitare il trasferimento di poteri statuali ad organi di carattere corporativo da molti adombrato »: ma il fatto oggettivo dell'impegno a « favorire la maturazione (...) di condizioni per rendere possibile una più democratica organizzazione dello spettacolo » rimane e non è stato assolto. E malgrado la « volontà dei partiti che compongono la maggioranza di considerare provvisoria questa legge », questa legge è in vigore da quasi nove anni, nove anni non provvisorî.

A meno che il problema non sia davvero un altro, quello degli articoli 528 e 529 del codice penale, come notò Di Giammatteo [2]. Un passo del 528 dice: « Tale pena [da tre anni a tre mesi più multa] si applica inoltre a chi dà pubblici spettacoli teatrali o cinematografici, ovvero audizioni o recitazioni pubbliche che abbiano carattere di oscenità ». « Inoltre », perché sopra si parlava di arido commercio pornografico. Il 529, al secondo comma, assicura: « Non si considera oscena l'opera d'arte o l'opera di scienza, salvo che, per motivo diverso da quello di studio, sia offerta in vendita, venduta o comunque procurata a persona minore degli anni diciotto ». Un magistrato aveva denunciato *Blow-up,* un altro assolto. Di Giammatteo chiese che fossero aboliti o almeno modificati i due articoli, « il nemico vero ». Ma in attesa, egli precisò, poiché « ho un sospetto, che non tutti i magistrati frequentino assiduamente il cinema, e che, d'altra parte, solo una frequenza assidua e meditata degli spettacoli cinematografici consenta di conoscere bene la situazione, di valutare criticamente i diversi fatti (...), sapete che cosa propongo? Di istituire cineclubs per i magistrati, di impegnarci, ognuno di noi, ad organizzarli, ad animarli, a farli funzionare in modo degno, serio, accurato ».

Ed è una proposta, questa, che si potrebbe estendere a molte categorie, anche se ormai i cineclubs hanno fatto il loro tempo. Una proposta per allargare il discorso, perché il cinema sia meno « fenomeno da baraccone » e più una cosa seria, a cominciare da chi di cinema si occupa professionalmente, critico, autore, produttore. Una cosa da... niente, dunque.

Intanto, a confortare un auspicio espresso poco più che come boutade, nella primavera del '69 il Tribunale di Monza e il Pretore di Roma [3] decisero di deferire alla Corte Costituzionale gli atti dei processi in corso presso di loro (non riguardanti lo spettacolo), proprio per dubbi sulla legittimità costituzionale degli articoli 527, 528, 529 del codice penale.

Poi è utile ricordare che nell'estate del '70 il Pubblico Ministero del

[2] FERNALDO DI GIAMMATTEO, *Censura: poco da fare ma...* in « Film Mese », Roma, gennaio 1968.

[3] FABIO DE LUCA, *Definizione dell'osceno,* in « Il Giornale dello Spettacolo », Roma, 28 giugno 1969.

Tribunale di Milano dottor Luigi Guicciardi richiese e ottenne dal Giudice Istruttore l'archiviazione del procedimento penale per oscenità contro *Le calde notti di Poppea,* un film di serie B di cui a rigore non ci importa nulla (non è questo il punto, comunque), ma per il quale il dottor Guicciardi pose un problema importante, non lontano, nei significati finali, da quello sollevato — paradossalmente ma esattamente — da Di Giammatteo: « non esageriamo nel restringere il concetto di opera d'arte all'autentico capolavoro — affermò il Guicciardi. Diversamente, rischiamo di creare una classe di privilegiati, costituita da artisti superiori, cui tutto sarebbe impunemente concesso, con il pretesto dell'arte. Ricordiamoci che esistono anche gli artigiani, i quali hanno il diritto, entro certi limiti, di esprimersi senza essere, per la loro modestia, bollati d'infamia. Sono concetti — proseguì il dottor Guicciardi — che sembrano accessibili anche a chi non abbia letto volumi di diritto. E sono validi proprio in quanto sono così accessibili, dato che il diritto non deve diventare una trappola per esperti, ma deve aiutare a capire e correggere la vita quotidiana. Da qui a autorizzare la pornografia, ci corre, e moltissimo ». Inutile dire, infatti, che il parere di un magistrato illuminato e vigile aveva incontrato, appena noto, le grida di allarme (del genere « dove andremo a finire ») dei soliti perbenisti.

Il parere del dottor Guicciardi fu tra l'altro rilevante perché veniva alla fine di oltre un anno di nuova, virulenta campagna anti-erotica (almeno ufficialmente: ma sappiamo bene che nella sostanza sono sempre le idee a rimetterci). Inchieste « clamorose » (e superficiali, per impressionare i buoni borghesi superficiali), dimissioni solenni e gravi nell'aprile 1969 di cinque alti magistrati presidenti di altrettante commissioni di censura motivate pressappoco (e curiosamente) così: « L'opinione pubblica, in genere, incolpa gli alti magistrati di lasciar passare film pornografici quali sono quelli che si vedono attualmente su tutti gli schermi italiani. Il magistrato, invece, può far ben poco nell'ambito della commissione poiché molto spesso si trova in minoranza » (strano atteggiamento: i magistrati avevano forse accettato quell'incarico nella presunzione di essere sempre dalla parte dei più?; qualcuno — certamente sbagliando — avrebbe potuto pensare che fossero prevenuti o fuori dalle regole elementari della democrazia).

Nel giugno '69 l'AACI (Associazione Autori Cinematografici Italiani) decideva di espellere Franco Zeffirelli dalle proprie fila, poiché egli aveva dichiarato fra l'altro di voler « cominciare una "crociata" contro il film sexy ». Per discutibile che fosse l'affermazione di Zeffirelli, il provvedimento di espulsione — cui seguirono polemiche e dimissioni — non si mosse certo su linee di migliore oculatezza, e proprio in nome della « libertà di espressione ». Non si deve evidentemente, col ricatto della libertà, avallare comunque e dovunque la incultura, la stupidità, la volgarità: il nocciolo è qui. Come scrisse Callisto Cosulich[4], « chiedere solidarietà per chi non lo sapesse, voleva dire organizzare una campagna di stampa, mobilitare la

[4] CALLISTO COSULICH, « La scalata al sesso », cit.

propria associazione di categoria, raccogliere dichiarazioni di eminenti uomini di cultura e pubblicarle sul "Paese Sera"; al limite, significava organizzare un convegno sulla libertà d'espressione dandone la presidenza a Guido Piovene o a Carlo Levi. Tutte iniziative facili a prendersi quando la vittima si chiamava *Rocco* o *L'avventura* o *Il gobbo* di Lizzani. Ma qui le vittime erano *Questo mondo proibito* o *Avventura al motel* o *Le notti nude* o *La doppia morte* di Max Pecas (...) è chiaro che in queste condizioni la rivolta contro le autorità repressive diventava problematica ». Ebbe perciò buon gioco Fellini, ad esempio, a dichiarare: « Trovo aberrante la necessità di dover invocare l'intervento di uffici specializzati nel determinare per te ciò che ti è lecito o ciò che ti è proibito nelle cose che riguardano la tua, privatissima individualità. Sono convinto che Zeffirelli non può non essere d'accordo su questi termini. In ogni caso trovo inaccettabile e inconcepibile la decisione dell'AACI di espellerlo dalla propria organizzazione. Questa decisione rivela sistemi di una prepotenza intollerabile e pertanto, in questa deprecabile occasione, tutta la mia simpatia e solidarietà vanno a Zeffirelli ». Intanto Moravia scriveva, nel giugno '69: « (...) Qualcuno ci dirà a questo punto: allora siete a favore della pornografia? Saremmo quasi tentati di rispondere: sì, qualsiasi pornografia è preferibile all'idea imbecille e vergognosa che la società italiana si fa del sesso. Ma sarebbe una risposta polemica. Diciamo piuttosto che la volgarità pornografica passerà; come sono passate per esempio il "Lascia o Raddoppia?" e tante altre infatuazioni del nostro infantile e provinciale paese. Ma quello che non passerebbe se si adottassero certe misure, sarebbero le misure stesse e la tentazione di servirsene per scopi di potere »[5]. E i fatti gli stavano dando ragione. Nella maggioranza i risultati commerciali dei film erotico-sessuali sia della stagione 1967-68 sia della stagione 1968-69 si rivelavano modesti: nelle prime visioni molti film non raggiungevano i 10 milioni, moltissimi non raggiungevano i 100; nel '67-'68 soltanto quattro film su venti superarono i 100 (*Helga,* solo, arrivò quasi al miliardo: ma si ricorderà il fenomeno); nel '68-'69 tredici su cinquantanove.

Dalle origini alla caduta del fascismo

Nei confronti del cinema, i vari governi che si sono succeduti nello Stato unitario prima della Costituzione, governi liberali e fascista (e poi anche dopo, a dire il vero), sono stati sempre preoccupati di moralismo e di nazionalismo, con poche e non sostanziali varianti. Agli albori, nel 1907, una circolare del ministro degli interni Giolitti richiamava l'attenzione delle autorità sulle « pellicole che possono suscitare ripugnanza nella generalità del pubblico o avere influenza dannosa sui temperamenti nervosi particolarmente impressionabili, ovvero recare offesa al pudore con l'esposizione di nudità invereconde ». Nel 1910 il ministro Luzzatti ricordò alle autorità

[5] Alberto Moravia, *Il sequestro dei film sexy - Italia non ti spogliare,* in « L'Espresso », Roma, 22 giugno 1969.

periferiche che « le rappresentazioni cinematografiche, per la loro vivezza e suggestività, possono avere influenza corruttrice più deleteria delle stampe, delle figure e dei libri ». In questo ambiente, è certamente curioso e persino abile che l'onorevole Orlando e l'onorevole Giolitti siano intervenuti sulla cinematografia, nel 1910 e nel '13, per motivi fiscali... al prezzo di centesimi dieci al metro. Ma anche dopo la prima legge sulla cinematografia, quella del '13, le circolari non cessarono, ovviamente, con una casistica sempre più minuziosa e chiusa, che ricorda in alcune circostanze quella del primo codice Hays americano (vietare « le pellicole o parti di esse che mettano in luce simpatica il delinquente o glorifichino il delitto, esaltando i sentimenti dell'odio e della vendetta, facciano trionfare la perversità contro la virtù, insistano su atteggiamenti erotici provocanti », eccetera eccetera; questo nel maggio 1917, ribadito ancora nel giugno 1918).

Una prima regolamentazione generale relativa alle proiezioni in pubblico dei film risale dunque al 1910, quando una circolare del governo dell'on. Vittorio Emanuele Orlando introdusse la necessità di una « autorizzazione prefettizia ». Venne nominata una sottocommissione per la delinquenza minorile, la quale elaborò un progetto di legge il cui primo articolo diceva: « Gli esercenti e i proprietari dei cinematografi pagano una tassa fissa per ogni pellicola che non sia la riproduzione a) di scene, benché decenti, non educative né istruttive; b) di sports, monumenti, città, paesaggi; c) di grandi lavorazioni agricole e industriali; d) di fatti della vita nazionale ».

Ogni prefettura si comportava secondo il proprio criterio, procurando spesso incertezze e contraddizioni. Il 20 febbraio 1913 il presidente del Consiglio on. Giolitti inviò alle prefetture una circolare per indicare che si doveva impedire la proiezione di « rappresentazioni di famosi atti di sangue, di adulterî, di rapine ed altri delitti, e i film che rendono odiosi i rappresentanti della pubblica forza e simpatici i rei; gli ignobili eccitamenti al sensualismo, provocati da episodi nei quali la vivezza delle rappresentazioni alimenta immediatamente le più basse e volgari passioni, ed altri film da cui scaturisce un eccitamento all'odio tra le classi sociali ovvero di offesa al decoro nazionale ».

L'on. Facta, ministro delle Finanze del governo Giolitti, presentò alla Camera, l'8 maggio 1913, un disegno di legge sull'« Esercizio della vigilanza sulle produzioni cinematografiche e imposizione di relativa tassa ». Il disegno consisteva in un unico articolo: « È autorizzato il Governo del Re a esercitare la vigilanza sulla produzione delle pellicole cinematografiche, siano esse prodotte all'interno siano importate dall'estero, e a stabilire una tassa di centesimi dieci per ogni metro di pellicola. Il ministro del Tesoro è autorizzato a fare con un suo decreto gli stanziamenti dipendenti da questa legge nello stato di previsione dell'entrata e in quello della spesa del Ministero dell'Interno per l'esercizio 1913-1914 ». Treves e Turati, socialisti all'opposizione, fra i pochissimi ad intervenire nella discussione, ebbero qualche dubbio, ma lo superarono rapidamente: il primo, dopo altri ragionamenti, infine rilevò: « (...) Poiché da una più attenta lettura del disegno di legge si apprende che questo è un progetto puramente fiscale, per agevolare l'ufficio di censura, affinché la censura stessa non ricada come spesa sul bilancio,

io non ho veramente molte cose da osservare »; l'altro si limitò a notare che « il Governo domanda al Parlamento un potere che già possiede, perché già la legge di pubblica sicurezza ed altre leggi fanno obbligo al Governo di vigilare sugli spettacoli pubblici ». Insomma, forse la censura c'era, anche se ovviamente non si chiamava così e anche se era dovuta *solamente* a ragioni d'ordine pubblico, di pubblica sicurezza; ma se non c'era, la legge Facta-Giolitti non l'istituiva, riguardava soltanto « una tassa di centesimi dieci per ogni metro di pellicola ».

« L'origine di questo disegno — spiegò comunque il presidente del Consiglio — varrà a dimostrare più nettamente quale ne sia il fine. Il ministero dell'Interno aveva, con una circolare, prescritto che si controllassero in tutti i luoghi le rappresentazioni cinematografiche, e che si proibissero tutte quelle che avevano carattere immorale, oppure che rappresentassero fatti atroci, i quali agiscono sulla fantasia dei bambini e delle donne in modo disastroso, e anche quelle che sono vera e propria scuola di delitto. Allora i produttori di films cinematografiche fecero osservare al Ministero che, ripartendo in 69 provincie questa vigilanza, avveniva molto frequentemente che alcune films ammesse in una provincia erano poi rifiutate e respinte in altre, a causa della diversità di criteri seguiti nel giudizio; e chiesero che invece di fare il controllo nelle 69 provincie, si facesse unicamente nel posto in cui si fabbricavano le films, in modo che queste, una volta controllate e ammesse, potessero venir riprodotte in tutta Italia. Io feci rispondere che trovavo giusto il concetto, ma non vedevo il motivo per cui il Governo dovesse, a spese dello Stato, istituire questo controllo, che si sarebbe fatto per rendere un servizio all'industria cinematografica, e allora molti produttori, riconosciuta l'esattezza dell'obiezione, offrirono di pagare dieci centesimi per ogni metro di pellicola. Come si vede la tassa è stata offerta volontariamente. Io però ho creduto che fosse dovere del Governo non limitarsi a esigere questa tassa offerta volontariamente, ma disciplinarla in modo che fosse dovuta da tutti; tanto più che il controllo non va fatto solo sulla produzione interna, ma anche sulle films che vengono importate dall'estero, perché vi sia assoluta uguaglianza per tutti (...). Qui non si tratta che del rimborso, più o meno largo, della spesa necessaria per fare il controllo, all'atto della produzione; e, come dissi, ciò è stato domandato dall'industria nel suo interesse. (...). Ripeto che con questo disegno di legge non si vuole punto danneggiare l'industria cinematografica; anzi ritengo che esso sia un mezzo per renderla più agevole ». Il 16 giugno 1913 la legge veniva approvata con 209 voti favorevoli e 20 contrari. Nasceva la censura, e si chiamava « controllo ». La promulgazione è del 25 giugno (legge n. 785, pubblicata nella « Gazzetta Ufficiale » del 14 luglio 1913, n. 163), e il testo era quello proposto.

Un R.D. 31 maggio 1914 n. 532, G.U. n. 162 del 9 luglio 1914 (presidente del Consiglio l'on. Salandra) sanciva il regolamento per l'esecuzione della legge Facta: « La revisione delle pellicole — art. 6 Reg. — è affidata a singoli funzionari di prima categoria, appartenenti alla Direzione generale di pubblica sicurezza, ovvero a Commissari di pubblica sicurezza. (...) Gli interessati non possono assistere alla revisione ». Altri articoli fis-

savano la composizione della commissione di appello (il Vice-direttore generale della pubblica sicurezza — presidente —, e due capi di divisione della Direzione generale stessa), e in particolare i criteri cui la revisione doveva informarsi, « per impedire la rappresentazione al pubblico: *a*) di spettacoli offensivi della morale, del buon costume, della pubblica decenza e dei privati cittadini; *b*) di spettacoli contrari alla reputazione e al decoro nazionale o all'ordine pubblico, ovvero che possono turbare i buoni rapporti internazionali; *c*) di spettacoli offensivi del decoro e del prestigio delle istituzioni e delle autorità pubbliche, dei funzionari e degli agenti della forza pubblica; *d*) di scene truci, repugnanti o di crudeltà, anche se a danno di animali; di delitti o di suicidi impressionanti; ed in generale di azioni perverse o di fatti che possano essere scuola o incentivo al delitto, ovvero turbare gli animi o incitare al male ». Le disposizioni del governo Orlando del 1910 e quelle Giolitti del '13, del resto, nascevano dal nulla, nella regolamentazione « costituzionale » delle opere di spettacolo. Lo Statuto albertino non vedeva configurato come diritto soggettivo nessun'altra forma di manifestazione del pensiero che non fosse la libertà di stampa. Lo Statuto, a proposito di diritti e doveri dei cittadini, ne sanciva il diritto (al paragrafo 28), ma in fondo si trattava assai più di libertà di *diffondere* che di *esprimere* il pensiero per mezzo della stampa.

A mano a mano, poi, le leggi successive correggono la composizione delle commissioni di censura, inseriscono, a partire dalla moralità pubblica e dal « decoro nazionale », nuovi elementi di giudizio e di casistica, complicano la concessione del nulla osta. Il cinema viene considerato sempre meno una espressione di pensiero o d'arte o sulla via dell'arte o sulla via dell'impegno e della qualità, e sempre più un mezzo di propaganda e di divulgazione di idee su un piano didascalico o — nella migliore delle ipotesi — informativo.

Il R.D. 9 ottobre 1919 n. 1953 (G.U. 31 ottobre 1919, n. 259) all'art. 2 dichiara: « Il Ministero dell'Interno è autorizzato a sottoporre a revisione i copioni o scenari dei soggetti destinati ad essere tradotti in pellicole cinematografiche per la rappresentazione pubblica ». Era il nascere della censura preventiva, ribadito dal D.M. 16 febbraio 1920 (G.U. 19 febbraio 1920, n. 41), che stabilisce che non potrà esserci revisione della pellicola se non ci sia stato « preventivo esame del relativo copione o scenario e se il soggetto in esso descritto non sia stato in seguito a tale esame riconosciuto in massima rappresentabile ». Il R.D. 22 aprile 1920 n. 531 (G.U., 8 maggio 1920, n. 109) approvava un nuovo Regolamento (con la firma del Ministro dell'Interno on. Nitti) per l'esecuzione della legge 25 giugno 1913 e del successivo R.D. del 1919. La casistica è più minuziosa (viene contemplata anche l'offesa alle Forze Armate), e viene modificata la composizione delle commissioni di revisione, ciascuna delle quali (art. 8) è composta « di due funzionari di prima categoria appartenenti alla Direzione generale della P.S., di un magistrato, di una madre di famiglia, di un membro da scegliersi tra gli educatori e i rappresentanti di associazioni umanitarie che si propongono la protezione morale del popolo e in particolare della gioventù, di persona competente in materia artistica e letteraria, di un pubblicista ». Questa legge, fra l'altro, comprendendo anche un secondo capitolo sull'eser-

cizio delle pubbliche sale e un terzo sulla produzione, assume il carattere di prima legge generale sulla cinematografia.

Il R.D. 24 settembre 1923 n. 3287 (pubblicato sulla Gazzetta Ufficiale del 6 novembre 1923 n. 259 ed entrato in vigore il 1° luglio 1924), presentato dal presidente del Consiglio Benito Mussolini, sostituì al precedente il « Regolamento per la Vigilanza Governativa sulle Pellicole Cinematografiche », il quale riaffermò le disposizioni vigenti e introdusse fra le motivazioni per negare il nulla osta alla pubblica rappresentazione « scene, fatti e soggetti che incitino all'odio tra le varie classi sociali », affidando « l'esame dei copioni e la revisione delle pellicole, in prima istanza, a singoli funzionari di I categoria dell'Amministrazione dell'Interno appartenenti alla Direzione Generale della P.S. »; inoltre, nella commissione di appello, il ministero poteva « in ogni momento provvedere alla sostituzione dei membri » che non fossero i tre capi di divisione della Direzione Generale di P.S. (cioè il magistrato, la madre di famiglia, il pubblicista, il professore) che per qualsiasi motivo si fossero resi « meno idonei o incompatibili con le funzioni ad essi attribuite ». La continuità fra l'Italia « liberale » e il fascismo si trovò a essere, in questo campo, quasi perfetta: compresa l'incredibile qualifica di « madre di famiglia » (madre e basta?; madre « onesta »?; madre amica del cinema; contraria al cinema?: la casistica è infinita e assurda, evidentemente). Il « Regolamento » del 1923 — fra gli elementi validi per rifiutare il nulla osta — considerava dunque, come si è accennato, « scene, fatti, soggetti contrari alla reputazione e al decoro nazionale e all'ordine pubblico, ovvero che possano turbare i buoni rapporti internazionali; scene, fatti, soggetti offensivi del decoro o del prestigio delle istituzioni o autorità pubbliche, dei funzionari ed agenti della forza pubblica, del regio esercito e della regia armata (...) ». Nulla di più anormale ed errato — è evidente — che considerare il fatto cinematografico avulso dal contesto, la sostanza e i temi di una scena indipendentemente dalla forma: e ciò anche e particolarmente sotto il profilo giuridico, e anche per coglierne il valore contenutistico, non solo nel quadro di una valutazione estetica. È da dire che il regime fascista avrebbe dato vita, fra l'altro, alla casa di produzione Cines, alla casa di distribuzione e al circuito di esercizio Enic, all'Istituto Luce come stabilimento di sviluppo e stampa e ente di produzione di « attualità » filmata, ai teatri di posa di Cinecittà, al Centro Sperimentale di Cinematografia come istituto scolastico di qualificazione professionale per registi, attori, tecnici: tutto ciò, di proprietà e di gestione dello Stato, non in nome del pubblico interesse, ma di una impostazione paternalistica ed esaltatrice delle « glorie patrie », nel rilievo che il cinema veniva ad assumere nel clima politico del momento.

Il R.D. 18 settembre 1924 n. 1682 (G.U., 8 novembre 1924, n. 261) modificò in parte il decreto precedente, ripristinando anche in prima istanza le commissioni (un funzionario appartenente alla Direzione Generale della P.S., un magistrato, una madre di famiglia), e inserendo di nuovo « una persona competente in materia artistica e letteraria » per la commissione

d'appello. La legge 16 giugno 1927 n. 1121 (G.U., 11 luglio 1927, n. 158) riguardante la programmazione obbligatoria di film di produzione nazionale attribuì alle commissioni di censura anche il giudizio inappellabile per il riconoscimento dei requisiti sufficienti di dignità artistica e di buona esecuzione tecnica ai fini dell'applicazione della legge istitutiva dell'O.N.M.I. (Opera Nazionale Maternità e Infanzia) del 10 dicembre 1925 n. 2277, che poneva a carico delle commissioni di censura anche il compito di stabilire quali film dovessero essere vietati ai minori.

Di nuovo modificate le commissioni di prima istanza, dapprima con il R.D. 9 aprile 1928 n. 941 (due membri designati dal Ministero dell'Educazione Nazionale, un membro aggiunto designato dal Ministero per le Colonie « per l'esame di copioni o pellicole di soggetto coloniale »), e in seguito con la legge 24 giugno 1929 n. 1003, pubblicata sulla G.U. 10 luglio 1929, n. 159 (un rappresentante del Partito Nazionale Fascista designato dal segretario del partito, un membro designato dal Ministero delle Corporazioni, un membro designato dall'Istituto Nazionale L.U.C.E., un membro designato dall'Ente Nazionale per la Cinematografia). Quest'ultima legge chiamò a far parte della commissione di appello, oltre ai membri designati alle commissioni di primo grado, anche « due persone competenti in materia artistica, letteraria e tecnica cinematografica, designate dal Ministro per l'Educazione Nazionale », e un membro designato dal Ministro delle Colonie.

Perfino i rappresentanti del Ministero dell'Educazione Nazionale, gli esperti letterari e artistici, gli insegnanti, eccetera scompaiono del tutto dalle commissioni « per l'esame dei copioni e la revisione delle pellicole cinematografiche » con la legge 18 giugno 1931 n. 857 che rimarrà in vigore fino al 1945. Rimangono per lo più funzionari ministeriali (cioè rimane il regime fascista), ed è presente ancora la fantomatica « madre di famiglia ». Le commissioni di primo grado erano composte da un funzionario del gruppo A dell'amministrazione dell'Interno, appartenente alla Direzione Generale della P.S., con mansioni di presidente; un funzionario del gruppo A del Ministero delle Corporazioni, designato dal Ministro; un rappresentante del Partito Nazionale Fascista, designato dal segretario del partito; un magistrato dell'ordine giudiziario; una madre di famiglia. La commissione di appello era composta da due capi di divisione addetti alla Direzione Generale della P.S., uno dei quali presidente; due funzionari del gruppo A, designati dal Ministro delle Corporazioni; un rappresentante del Partito Nazionale Fascista, designato dal segretario del partito; un magistrato dell'ordine giudiziario; una madre di famiglia. Inoltre facevano parte delle commissioni un rappresentante del Ministero della Guerra e uno del Ministero delle Colonie per l'esame di copioni e pellicole aventi carattere militare o coloniale.

Altre disposizioni restrittive, in buona parte analoghe, furono raccolte nel T.U. delle leggi di pubblica sicurezza (R.D. 18 giugno 1931 n. 773) e nel relativo Regolamento di esecuzione (R.D. 6 maggio 1940 n. 635). Il T.U. e il Regolamento estendevano i divieti già esistenti anche al teatro, an-

che in accordo con norme previste dalla legge 6 gennaio 1931 n. 599. Nel frattempo, il Codice Penale (R.D. 19 ottobre 1930 n. 1398, G.U. 22 ottobre 1930 n. 253, Suppl.) precisava, all'art. 668: « Chiunque recita in pubblico drammi o altre opere, ovvero dà in pubblico produzioni teatrali di qualunque genere, senza averli prima comunicati all'Autorità, è punito con l'arresto fino a sei mesi o con l'ammenda fino a lire 24.000. Alla stessa pena soggiace chi fa rappresentare in pubblico pellicole cinematografiche, non sottoposte prima alla revisione dell'Autorità (...) ».

Intanto, mentre il conte Galeazzo Ciano era capo dell'ufficio stampa di Mussolini, un inviato speciale del « Popolo d'Italia », appassionato di aviazione e di viaggi, Luigi Freddi, ebbe occasione di incontrare, a New York, David Griffith, e ritornando in Italia si interessò al cinema. Anni dopo, recatosi ancora in America per la « Crociera aeronautica comandata da Italo Balbo » [6] l'appassionato di aviazione fece di tutto per visitare Hollywood. Freddi conosceva Ciano e, grazie anche all'ambizione di questi, che si preparava al Sottosegretariato per la stampa e la propaganda, parlò a Mussolini (al *Duce,* egli scrive, con la maiuscola) e gli inviò ripetuti « rapporti » per risollevare le sorti di una « produzione scarsa di contenuto, vagolante in ambienti e atmosfere artificiose, priva di ogni elemento di pensiero e di originalità, lontana dalla vita e dal risveglio ricostruttivo dell'Italia contemporanea come lontana dall'anima, dallo spirito, dal gusto, dal pensiero, dalla fede del nostro popolo. (...) E non era questo soltanto il lato negativo della questione. Uno ancora ve n'era, assai più grave: lo Stato, in tal modo, era rimasto privo dell'arma più potente e più efficace per suadere educare esaltare gli spiriti sia all'interno che all'estero ». Rapporti, appuntamenti, promemoria, « occhiate » a teatro: in uno di questi documenti per il « Duce », Luigi Freddi dava prova, fra l'altro, di aver saputo superare tutte le tentazioni: « nelle otto settimane da me trascorse ad Hollywood durante le quali ho potuto abilmente ficcare il naso dappertutto, preoccupandomi soltanto, in una città piena di seduzioni, di vedere e d'imparare... ». Finalmente l'obiettivo fu raggiunto. Mentre veniva istituito (R.D. 6 settembre 1934 n. 1434) il Sottosegretariato di Stato per la stampa e la propaganda, con tre direzioni generali (stampa italiana, stampa estera, propaganda), ormai tutto il lavorio di corridoio era pronto. E il 21 settembre, nell'ambito di quel Sottosegretariato [7] fu istituita la direzione generale per la cinematografia, con a capo Luigi Freddi.

L'alacre Freddi, il quale disponeva all'inizio soltanto « di un usciere,

[6] Questa citazione e le successive sono tratte da: LUIGI FREDDI, « Il Cinema », Roma, Editrice L'Arnia, 1949, vol. I.

[7] Trasformato in Ministero Stampa e Propaganda l'anno successivo, col R.D. 24 giugno 1935 n. 1009. Ne fu poi mutata la denominazione in Ministero della Cultura Popolare col R.D. 27 maggio 1937 n 752. Quest'ultimo fu soppresso col D. Luogotenenziale 3 luglio 1944 n. 163, che istituiva contemporaneamente il Sottosegretariato di Stato per la Stampa e le Informazioni. Con D. Luogotenenziale 12 dicembre 1944 n. 407 tale denominazione veniva modificata in quella di Sottosegretariato di Stato per la Stampa, lo Spettacolo e il Turismo. Con D. Luogotenenziale 5 luglio 1945 n. 416 quest'ultimo Sottosegretariato veniva soppresso e la gestione dei relativi servizi affidata al Sottosegretario di Stato alla Presidenza del Consiglio dei Ministri, gestione sanzionata poi ancora con D.L.L. 8 aprile 1949.

il prode Maciocca, il più piccolo e magro usciere del Ministero », aveva « tutto da fare ». E cominciò. Innanzi tutto provvide in soli tre giorni, velocissimo, « allo studio ed alla redazione del primo provvedimento legislativo: il R.D.L. 24 settembre 1934-XX, n. 1566 (convertito in legge il 10 gennaio 1935, n. 65), col quale venivano devolute al Sottosegretariato tutte le attribuzioni già spettanti al Ministero dell'Interno ed a quello delle Corporazioni in materia di vigilanza governativa sulle pellicole cinematografiche (...) »; indi costituì quattro divisioni, e la quarta, appunto, sovrintendeva alla revisione (censura). L'apparato, naturalmente nell'interesse e per il bene del cinema italiano e dello Stato (nessuno, del resto, ha mai dichiarato di voler operare « per il male »!), si assestava e cresceva con l'aria delle « buone » cose fatte in casa. E intanto tutto veniva posto sotto il controllo del regime. Per parte sua il D.L. 1° aprile 1935 n. 327 dispose il passaggio di tutte le attribuzioni sin allora espletate in materia teatrale dai ministri dell'Interno, delle Corporazioni, della Educazione Nazionale, a un appositamente istituito Ispettorato del Teatro, nell'ambito del Sottosegretariato per la Stampa e la Propaganda. È da ricordare anche che l'art. 74 del T.U. di P.S. prevedeva fra l'altro: « Il prefetto può, per locali circostanze, vietare la rappresentazione di qualunque produzione teatrale, anche se abbia avuta l'approvazione del ministero dell'Interno. L'autorità locale di pubblica sicurezza può sospendere la rappresentazione di qualunque produzione che, per locali circostanze, dia luogo a disordini ».

Lo scoppio della guerra non fece diminuire l'attenzione sul cinema (fra l'altro furono vietati i film americani e proibite notizie e fotografie riguardanti alcuni attori di razza ebraica). Fu anzi proposto un riordinamento generale. Con legge 2 ottobre 1942 n. 1355 « il Governo del Re è autorizzato a rivedere, integrare e coordinare in testo unico tutte le disposizioni vigenti in materia di produzione, importazione, esportazione e commercio delle pellicole cinematografiche, di vigilanza governativa sulle pellicole stesse, di apertura, classificazione ed esercizio delle sale di pubblica proiezione ed in generale. Con legge 2 ottobre 1942 n. 1355 « il Governo del Re è autorizzato videnze a favore dell'industria cinematografica nazionale ». La commissione costituita non fece in tempo a redigere il testo, prima del 25 luglio. Non sapremo mai quello di cui siamo stati privati.

Alla fine della guerra, un Decreto Luogotenenziale (5 ottobre 1945 n. 678, pubblicato sulla Gazzetta Ufficiale n. 132, 3 novembre 1945), attuò un primo riordinamento delle norme sul cinema. L'art. 1 proclamava solennemente « l'esercizio dell'attività di produzione del film è libero », e nello stesso tempo le ipotesi di disapprovazione della sceneggiatura (restava infatti l'obbligo dell'esame preventivo) erano legate soltanto alla censura militare e ai rapporti internazionali. Ma contemporaneamente richiamava in vigore con l'art. 11 le disposizioni sulla censura del R.D. 24 settembre 1923 n. 3287, nonché le disposizioni del T.U. di P.S., il quale assegna precisi poteri agli organi di polizia. La censura supera indenne, così, anche la caduta del fascismo e la fine della guerra.

Due anni dopo, su proposta governativa, l'Assemblea Costituente approvava la legge 16 maggio 1947 n. 379 sull'« Ordinamento dell'industria cinematografica nazionale ». Dopo aver premesso, all'art. 1, che « l'esercizio dell'attività di produzione di films è libero », con l'art. 2 istituiva « alla diretta dipendenza della Presidenza del Consiglio dei Ministri un Ufficio Centrale per la Cinematografia » [8], per esercitare « le attribuzioni demandate allo Stato sulle pellicole cinematografiche ». L'art. 14 disponeva: « Il nulla osta per la proiezione in pubblico dei films e per l'esportazione è concesso dall'Ufficio Centrale per la Cinematografia, previa revisione dei films stessi da parte di speciali Commissioni di primo e di secondo grado, secondo le norme del regolamento annesso al regio decreto 24 settembre 1923 n. 3287. È in facoltà del produttore di sottoporre la sceneggiatura alla preventiva approvazione dell'Ufficio Centrale per la Cinematografia ». E proseguiva: « Le Commissioni di primo grado per la revisione cinematografica sono così composte: *a*) da un funzionario dell'Ufficio Centrale per la Cinematografia, presidente; *b*) da un magistrato dell'ordine giudiziario; *c*) da un rappresentante del Ministero dell'Interno. La Commissione di revisione cinematografica di secondo grado è composta: *a*) dal Sottosegretario di Stato alla Presidenza del Consiglio dei Ministri, o, per sua delega, dal capo dell'Ufficio Centrale di Cinematografia, presidente; *b*) da un magistrato dell'ordine giudiziario; *c*) da un rappresentante del Ministero dell'Interno. Le Commissioni suddette sono nominate con decreto del Presidente del Consiglio dei Ministri ».

La composizione delle commissioni è strettamente amministrativa; essa non prevede la presenza di cittadini non funzionari; presidente della commissione di secondo grado è, in pratica, non più un funzionario ma un rappresentante del governo. Ma, quel che soprattutto conta, in negativo, è un altro rafforzamento della censura, che ovviamente non si chiama censura, ma « revisione » oppure « preventiva approvazione ». Dai « centesimi dieci al metro » dell'onorevole Giolitti, superati fascismo e guerra, si va anche oltre lo spirito e i lavori della Costituente. Nel '47, quattro anni dopo la caduta del fascismo, non si trova di meglio che richiamare in vita una legge del fascismo, una legge di ventiquattro anni prima, sulle *revisione previa e necessaria* del film, oltre a lasciare al produttore la *facoltà* di volere *anche* la preventiva approvazione della sceneggiatura: certamente con ironia soltanto involontaria, certamente a fin di bene, ancora una volta... per evitare eventuali spese e illusioni.

I lavori per la Costituzione

Nella riunione della I Sottocommissione della Commissione per la Costituzione (o dei 75) del 18 dicembre 1946, il Presidente Tupini aprì la discussione sugli articoli proposti dai deputati relatori (Dossetti e Cevolotto), in materia di libertà di opinione, di coscienza e di culto. La proposta

[8] Tale Ufficio avrebbe riassunto, l'8 aprile 1948, la denominazione di Direzione Generale.

dell'onorevole Dossetti diceva: « Ogni uomo ha diritto alla libera professione delle proprie idee e convinzioni, purché non contrastino con le supreme norme morali, con la libertà e i diritti garantiti dalla presente Costituzione, con i princìpi dell'ordine pubblico ». Quella dell'onorevole Cevolotto era assai più sintetica: « Tutti i cittadini hanno diritto alla piena libertà di fede e di coscienza ». Concetto Marchesi obiettò, fra l'altro, riguardo alla proposta Dossetti, « (...) ma con quella semplice parola "purché" si viene a distruggere il principio della libertà di pensiero, il quale pensiero può anche esigere la libertà di concepire e di formulare norme che siano in disaccordo con quelle della morale cattolica (...) ». A sua volta l'onorevole Lucifero, pur dichiarando di « consentire con le intenzioni dell'onorevole Dossetti », si domandò se fosse necessario il riferimento alle norme morali, e se non risultasse invece « più pratico e costituzionale » l'accenno al buon costume e all'ordine pubblico. Palmiro Togliatti sostenne, fra l'altro, a quel punto: « La verità è che qui si nasconde il tranello della soppressione della libertà di pensiero, di convinzione e di ogni altro principio di libertà ». E l'onorevole Mastroianni obiettò che Togliatti aveva esasperato al massimo il pensiero che la formula rappresentava: « le supreme norme morali — egli aggiunse — non possono preoccupare alcuno; la libertà di pensiero non è da esse violata; qualsiasi opinione politica è salva, perché le supreme norme morali non colpiscono le idee, ma i delitti, quali per esempio l'omicidio o la rapina o ogni lesione al diritto ».

Dossetti chiarì, fra l'altro, che l'espressione « supreme norme morali » si riferiva « a quei supremi princìpi morali che non riguardano questa o quella forma di organizzazione della società o di disciplina dell'economia, perché questo non ha niente a che vedere con essi: supremo principio morale è, ad esempio, quello che proibisce le persecuzioni razziali ». L'onorevole Lelio Basso disse, per parte sua, che in pratica « l'accoglimento della proposta Dossetti avrebbe reso impossibile qualsiasi manifestazione di pensiero ». Dopo che Togliatti aveva pregato il relatore Dossetti « di ritirare l'articolo proposto, onde poter cercare un accordo su un'altra formula di comune consenso », Dossetti comunicò che « avendo l'onorevole Togliatti chiarito il suo pensiero, ed essendosi dichiarato disposto a venire ad un accordo su una nuova formulazione », egli non aveva nessuna difficoltà a sopprimere l'articolo, purché in un articolo successivo si facesse menzione della libertà di espressione delle idee. L'articolo avrebbe dunque dovuto così iniziare: « ogni uomo ha diritto alla libera manifestazione delle proprie idee e convinzioni, alla libera e piena esplicazione della propria vita religiosa [ecc.] ». Cevolotto disse di ritenere che, se si voleva introdurre « il principio della libertà di manifestazione delle proprie idee », tale principio « doveva essere staccato dall'altro che riguardava la libertà di fede e di coscienza ».

Ecco dunque che dalla I Sottocommissione uscì un articolo che poi, divenuto art. 13 nella stesura del Comitato di redazione, sarebbe stato l'articolo 19 Cost. (sulla libertà di fede religiosa); e uscì un altro articolo, che qui riporto, che avrebbe corrisposto all'art. 15 nella stesura del Comitato di

redazione. Il testo della I Sottocommissione diceva: « Il diritto di esprimere liberamente i propri pensieri e le proprie opinioni mediante la stampa o qualsiasi altro mezzo è garantito a tutti. / L'esercizio del diritto di libertà di stampa non può essere sottoposto ad autorizzazioni o censure. / Solo la legge può limitare le manifestazioni del pensiero compiute con mezzi differenti dalla stampa a tutela della pubblica moralità e in vista specialmente della protezione della gioventù. / Il sequestro può essere disposto soltanto dalla autorità giudiziaria nei casi *a*) di violazione delle norme amministrative che regolano l'esercizio del diritto; *b*) di reati per i quali la legge stabilisca il sequestro; *c*) di esecuzione di una sentenza. / Per la stampa periodica, quando vi sia assoluta urgenza, il sequestro può essere eseguito da ufficiali di polizia giudiziaria senza autorizzazione preventiva nei casi *a*) di violazione delle norme amministrative che regolano l'esercizio del diritto; b) di pubblicazioni oscene; *c*) di quei reati per i quali tassativamente la legge sulla stampa autorizzi il sequestro preventivo. In tali casi deve essere richiesta entro le ventiquattro ore la convalida dell'autorità giudiziaria. Questa deve provvedere nel termine delle quarantotto ore successive. Per le funzioni speciali della stampa periodica la legge dispone controlli sulle fonti di notizie e sui mezzi di finanziamento, idonei a garantire la fede pubblica ».

L'art. 15 del Comitato di redazione diceva: « Tutti hanno diritto di esprimere liberamente il proprio pensiero con la parola, lo scritto, ed ogni altro mezzo di diffusione. La stampa non può essere sottoposta ad autorizzazioni o censure. Si può procedere al sequestro soltanto per atto della autorità giudiziaria, nei casi di reati e di violazione di norme amministrative per i quali la legge sulla stampa dispone il sequestro. Nei casi predetti, quando vi è assoluta urgenza e non è possibile il tempestivo intervento dell'autorità giudiziaria, il sequestro della stampa periodica può essere eseguito da ufficiali di polizia giudiziaria, che debbono immediatamente, e non mai oltre ventiquattro ore, chiedere la convalida dei loro atti all'autorità giudiziaria. La legge può stabilire controlli per l'accertamento delle fonti di notizie e dei mezzi di finanziamento della stampa periodica. A tutela della morale pubblica e contro le oscenità, la legge può consentire misure preventive e limitazioni per le manifestazioni di pensiero compiute con la stampa e con altri mezzi di diffusione ».

La Commissione per la Costituzione (dei 75) iniziò il 25 gennaio 1947, in adunanza plenaria, la discussione sull'ultimo comma dell'art. 15 nel testo approvato dal Comitato di redazione. Il Presidente Ruini avvertì che gli onorevoli Nobile e Terracini avevano presentato il seguente comma sostitutivo: « Sono vietate la stampa e la diffusione di giornali, riviste e libri pornografici. La legge stabilirà a tale scopo le misure adeguate ». Emilio Lussu propose di sopprimere, dal testo del Comitato di redazione, « e contro le oscenità », sostenendo che la dizione « a tutela della morale pubblica » era sufficiente, e rispondeva alle esigenze morali di tutti.

L'onorevole Umberto Merlin, riguardo all'emendamento Nobile e Terracini, scoprì il cinema. Osservò: « Si parla esclusivamente di stampa e di diffusione di giornali, riviste e libri pornografici. Vi possono essere altri

mezzi di diffusione, occorre trovare perciò una formula più comprensiva. Non si possono ammettere, per esempio, spettacoli cinematografici immorali ». E si riservò di proporre a sua volta un emendamento aggiuntivo. L'onorevole Moro accettò sostanzialmente il comma Nobile e Terracini, « in quanto corrisponde alla esigenza chiara ed urgente di porre un freno alla stampa pornografica e agli spettacoli osceni ». Accolse anche la proposta dell'onorevole Merlin di estendere il divieto ad altre manifestazioni. Terracini e Nobile si adeguarono al cinema. Il primo, in aggiunta al comma da lui stesso presentato (con l'onorevole Nobile) propose questa formula: « La legge stabilirà, a tale scopo, le misure adeguate, disponendo misure preventive e limitazioni nei confronti di altri mezzi di diffusione » (la dizione era sostanzialmente simile a quella approvata dalla Sottocommissione). Nobile, a sua volta, propose invece di aggiungere al comma « sono altresì vietate le altre manifestazioni di oscenità ».

Fu addirittura l'onorevole Lucifero a tentare di salvare la situazione, ricordando di aver già votato contro il comma in esame in sede di Sottocommissione, e non perché non fosse d'accordo sul divieto alle oscenità, ma ammonendo che, come « Madame Bovary », vere opere d'arte, che non avevano nulla di immorale, furono bollate con gli stessi motivi: « ora l'emendamento dell'onorevole Terracini aggrava sempre di più la questione ». Egli si associò pertanto alla proposta dell'onorevole Lussu. L'onorevole Tupini (già presidente della I Sottocommissione) dopo essersi dichiarato, come Merlin e Moro, a favore di Nobile e Terracini, chiese che la prima parte del comma proposto fosse così completata: « Sono vietate la stampa e la diffusione di giornali, riviste e libri pornografici ed ogni altra forma di manifestazione contraria alla pubblica moralità ». L'onorevole Fabbri osservò che, contro le pubblicazioni di cui si parla nel comma, rimarrebbero previste delle misure preventive: « occorrerebbe quindi l'imprimatur per i libri! »; e si disse contrario all'emendamento e al testo. L'onorevole La Rocca vedeva lontano. Egli si dichiarò certo che la pornografia alla quale accennava l'emendamento era « l'eccitamento per l'eccitamento, pervertimento: su questo punto bisogna essere nettamente contrari. Ma occorre anche badare — aggiunse — a non imbavagliare l'arte, solo perché vi sono dei nasi a cui puzzano le rose e le viole. (...) Non la materia sensuale è pericolosa: conta il modo di sentirla e di trattarla ». L'onorevole Codacci Pisanelli propose di richiamare « un vecchio concetto molto diffuso nei procedimenti legislativi, usando l'espressione "ed ogni altra forma di manifestazione contraria al buon costume" ». La Rocca osservò con lungimiranza che l'espressione « buon costume » poteva dar luogo ad arbitrio. Nobile propose di formulare il comma così: « Sono vietate la stampa e la diffusione di giornali, riviste e libri pornografici. Sono altresì vietate tutte le altre forme di manifestazione pornografica a scopo di speculazione, compresi i libri ». Per la soppressione del comma si dichiararono ancora gli onorevoli Paolo Rossi, Lucifredi, Cevolotto, Fabbri, Lussu, e il comma non fu approvato. Si decise quindi di affidare al Comitato di redazione l'incarico di una nuova stesura, che la Commissione avrebbe esaminato.

La discussione riprese il 28 gennaio, e il presidente Ruini informò

all'inizio, che il Comitato di redazione, all'unanimità, aveva « concordato una formula generica, intendendo con questo di estendere la norma alle visioni cinematografiche ed agli spettacoli offensivi del buon costume ». Ecco il testo: « Sono vietate le pubblicazioni di stampa, gli spettacoli e le altre forme di manifestazioni pornografiche. La legge determina a tale scopo misure adeguate ». Il Presidente chiarì anche che era sorto dissenso sulla parola « pornografiche », ma che era « stata respinta dalla maggioranza del Comitato la proposta di sostituirvi l'espressione "contrarie al buon costume" ritenuta troppo elastica, e tale da poter consentire interventi anche quando non vi fossero veri e propri intenti pornografici ». Codacci Pisanelli obiettò, grammatica e buon senso alla mano, che la formula era « insoddisfacente ed equivoca, in quanto sembra siano dichiarati pornografici tutti gli spettacoli e le pubblicazioni ». Ma il suo intervento non migliorò la situazione. Egli infatti aggiunse soltanto: « Credo sia opportuno non abbandonare l'espressione ormai insita nella nostra tradizione giuridica, in cui si è sempre parlato di "buon costume", di manifestazioni "contrarie al buon costume" ». Nobile disse di essere contrario, « in quanto l'espressione "buon costume" è troppo generica »; convenne per altro nel rilievo dell'onorevole Codacci Pisanelli circa l'equivocità della dizione e propose questa formulazione: « sono vietate le pubblicazioni di stampa pornografiche, nonché gli spettacoli e le altre forme di manifestazione aventi il medesimo carattere ». Moro avvertì che desiderava impostare un problema più generale, e cioè « quello del più opportuno collegamento della disposizione con l'intero articolo 15, al quale si sarebbe dovuto sostituire, all'ultimo comma, l'emendamento Nobile e Terracini che nella sostanza era stato accettato ». L'onorevole Moro ricordò che l'ultima parte dell'art. 15, nel testo del Comitato di redazione, diceva: « A tutela della morale pubblica e contro le oscenità, la legge può consentire misure preventive e limitazioni per le manifestazioni di pensiero compiute con la stampa e con altri mezzi di diffusione ». E così continuò: « Il significato della disposizione è questo: si vuole dichiarare il carattere illecito — ed in una forma drastica che io accetto — di questi abusi della libertà di stampa e delle manifestazioni in genere del pensiero, per giungere ad una conseguenza che è di rilevanza costituzionale, cioè la possibilità di limitazioni e di misure preventive nei confronti dei pericoli che possono presentare gli spettacoli e le pubblicazioni che abbiano carattere pornografico. Se non fosse questo il significato, non vedrei la ragione di inserire disposizioni del genere nella Costituzione, in quanto sarebbero sufficienti le disposizioni penali riguardanti la materia. Per rendere chiaro questo significato — continuò l'onorevole Moro — chiedo che la disposizione sia inserita dopo il 3° comma dell'art. 15 che dice "Si può procedere al sequestro soltanto per atto dell'autorità giudiziaria, nei casi di reati e di violazione di norme amministrative per i quali la legge sulla stampa dispone tassativamente il sequestro". Il Presidente prospettò la difficoltà di accogliere la proposta Moro, in quanto fra il 3° e il 4° comma dell'art. 15 vi era un certo coordinamento che si sarebbe spezzato; la soluzione avrebbe potuto essere demandata al Comitato di redazione. L'onorevole Cevolotto domandò la soppressione dell'ultima frase « la legge determina a tale scopo misure

adeguate », ma soltanto perché disse di non vedere « come si possa ammettere che una legge determini misure inadeguate ». Moro, « per venire incontro alle preoccupazioni dell'onorevole Cevolotto », propose che alle parole « misure adeguate » si sostituissero le altre « misure preventive ed opportune limitazioni ». Il Presidente mise ai voti il primo emendamento, consistente nella sostituzione della parola « pornografiche » con le altre « contrarie al buon costume »; fu approvato. Fu respinto l'emendamento Cevolotto tendente a sopprimere la frase « la legge determina a tale scopo misure adeguate ».

Nel corso della discussione sull'emendamento Moro (« misure preventive ed opportune limitazioni »), ancora Lucifero provocò un chiarimento assai importante. Egli infatti chiese quale ne fosse il vero significato, « in quanto le misure preventive presuppongono un esame preventivo di tutta la materia da sottoporre a sanzione ». L'onorevole Moro rispose che « il significato da attribuire all'espressione è quello del sequestro e dell'azione della Pubblica Sicurezza ». Lucifero ribatté che il futuro legislatore avrebbe potuto attribuire all'espressione un significato diverso. L'emendamento Moro non fu approvato. Il Presidente propose allora che, con lievi modifiche di forma, il comma restasse così formulato: « Sono vietate le pubblicazioni a stampa, gli spettacoli e tutte le altre manifestazioni che siano contrarie al buon costume. La legge determina a tale scopo misure adeguate ». Il comma, in questa stesura, fu approvato, e appare evidente, dalla discussione in sede di Commissione dei 75, che le « misure adeguate » si riferivano al sequestro e non alla censura o all'esame preventivo dell'opera.

Per quanto concerne quello che sarebbe stato l'art. 33 Cost. (il 1° comma), la discussione avvenne in seno alla I Sottocommissione il 18 ottobre 1946, a proposito dei « princìpi dei rapporti sociali (culturali) », relatori gli onorevoli Moro e Marchesi. L'onorevole Cevolotto osservò che nella primitiva proposta dell'onorevole Marchesi l'articolo iniziale così era formulato: « L'arte e la scienza sono libere e liberi sono i loro insegnamenti ». « Poiché sembra che l'onorevole Marchesi — proseguì Cevolotto — abbia rinunciato a tale articolo, credo che abbia ragione l'onorevole Lombardi a riproporlo, sia pure sotto altra forma, in quanto l'affermazione della libertà della scuola, della scienza e dell'arte è essenziale e deve costituire il primo punto della trattazione dei problemi culturali e sociali » [ecco l'articolo nella formulazione dell'onorevole Giovanni Lombardi: « Lo Stato, come rappresentante di tutti i cittadini, non fa suo nessun sistema, dogma o principio scientifico o religioso essendo il suo insegnamento e la formazione della coscienza civile, cui esso mira, fondati sul principio della ricerca della verità, nel rispetto o attraverso la discussione di ogni opinione liberamente professata »]. Marchesi fece presente che anche Moro aveva accettato il primo articolo della sua formulazione, ma in un secondo tempo si era ritenuto che fosse superfluo, essendo già stato affermato precedentemente il principio della libertà del pensiero e delle sue espressioni. Dopo alcuni interventi (di Cevolotto, Moro, Lucifero e altri) tutti tesi, esplicitamente o

implicitamente, a considerare il concetto di « libertà » qui espresso essenzialmente come « libertà della scuola » e « libertà dell'insegnamento », Concetto Marchesi dichiarò che l'articolo intendeva essenzialmente « affermare la libertà dell'arte e della scienza, che si deve esercitare dentro e oltre la scuola. L'arte e la scienza — egli proseguì — hanno espressioni amplissime e molte volte con maggiore efficacia ed utilità sociale si sviluppano al di fuori delle costrizioni scolastiche (...) ». Infine l'articolo uscì dalla Sottocommissione così: « L'arte e la scienza sono libere e liberi sono i loro insegnamenti. Ogni cittadino ha il diritto di ricevere una adeguata istruzione ed educazione per lo sviluppo della propria personalità e per l'adempimento dei compiti sociali ». Il Comitato di redazione formulò come segue il primo comma e precisò quindi di seguito le norme sull'istruzione e le scuole che nella redazione della Sottocommissione erano previste in un altro articolo. Così scrisse dunque il Comitato di redazione: « L'arte e la scienza sono libere; e libero è il loro insegnamento ».

Il 14 aprile 1947 ebbe inizio poi all'Assemblea Costituente, in aula, in seduta plenaria, nel prosieguo della discussione del «progetto di Costituzione della Repubblica Italiana » preparato dalla « commissione dei 75 », l'esame dell'art. 16 (che sarebbe stato poi il 21 della Costituzione). Nei due commi che ci interessano il testo era, rispettivamente, il seguente: « Tutti hanno diritto di esprimere liberamente il proprio pensiero con la parola, lo scritto, ed ogni altro mezzo di diffusione ». « Sono vietate le pubblicazioni a stampa, gli spettacoli e tutte le altre manifestazioni che siano contrarie al buon costume. La legge determina misure adeguate ». Ricordiamo che, in sede di discussione dei 75, l'onorevole Moro, chiarendo il significato di queste ultime parole (« misure adeguate ») e di altre, sostitutive, da lui stesso proposte, specificò che dovevano essere riferite soltanto al sequestro. L'art. 21 constava già allora di sei commi, e gli altri quattro riguardavano esclusivamente la stampa.

All'articolo furono presentati alcuni emendamenti, fra cui ricordo quelli che si riferiscono appunto ai due commi che ci riguardano. L'onorevole Persico aveva proposto di sostituire i primi cinque commi dell'articolo col seguente: « È garantita la libertà di stampa: una legge ne determinerà i modi di esercizio ». L'emendamento tuttavia decadde poiché l'onorevole Persico non era presente alla seduta.

L'onorevole Andreotti aveva proposto di inserire dopo la parola « tutti », la parola « i cittadini », nel primo comma; e di sostituire l'ultimo comma col seguente: « Sono vietati, a tutela della pubblica moralità e per la protezione della gioventù, gli spettacoli e tutte le altre manifestazioni che siano contrari alla morale o al buon costume. La legge determina misure adeguate ». Egli spiegò, per la prima variazione, che proponeva di dire « tutti i cittadini », « non soltanto per contemplare nella stessa maniera la materia come è contemplata nelle Costituzioni di molti altri Paesi, ma perché si possa, senza violazione alcuna di libertà fondamentali, prevedere la liceità che restrizioni particolari vengano messe agli stranieri quando essi intendano impiantare in Italia aziende editoriali, ovvero quando, e questa ipotesi ha

una grande importanza, cittadini di altri Paesi possano chiedere al nostro di impiantare qui stazioni radio trasmittenti. « Nell'ultimo comma — precisò ancora Andreotti — ho introdotto quello che a me pare sia stato fatto presente anche da altri Deputati, cioè il concetto che la legge può introdurre certe misure di garanzia collettiva di fronte alla produzione cinematografica, alla produzione teatrale e ad altre manifestazioni di pensiero del genere, a tutela della morale o del buon costume. E dico esplicitamente che a ciò si è mossi dalle guarentigie della pubblica moralità e della protezione della gioventù ».

Moro, unitamente ad altri, aveva proposto di aggiungere alla fine del 6° c. dell'articolo le parole « preventive e repressive ». Egli così illustrò l'emendamento: « (...) Si tratta di determinare le misure idonee alla repressione di eventuali abusi. A questo proposito l'ultima parte dell'articolo 16 parlava di misure adeguate che sarebbero state determinate ad opera della legge. Ma io ed i miei amici abbiamo avvertito la preoccupazione che tale dizione non risultasse sufficientemente chiara per il futuro legislatore, che cioè, in virtù di essa, venisse fatto un richiamo soltanto a misure di repressione, ma non già a quelle misure di prevenzione che a noi sembrano anche essenziali ».

L'onorevole Tupini, presidente della prima Sottocommissione, si dichiarò favorevole, in linea di massima, sia alla proposta dell'onorevole Andreotti che a quella dell'onorevole Moro. Riguardo alla prima, in particolare, egli dichiarò di essere d'accordo « perché l'aggiunta delle parole "i cittadini" all'altra "tutti" serve a differenziare tra di loro i cittadini e gli stranieri, ai quali ultimi — in via di massima e come ebbi occasione di dire a proposito di analoga questione per il diritto di associazione — molti sono esitanti a riconoscere con uguale estensione gli stessi diritti dei primi ».

Nella discussione, in sede di dichiarazione di voto, l'onorevole Ghidini si dichiarò contrario all'emendamento Andreotti: « La ragione è questa: se si tratta di una disposizione la quale abbia una finalità politica, non vedo la ragione della distinzione che si debba fare fra cittadini e stranieri. Credo che il diritto di esprimere liberamente il proprio pensiero, attraverso ogni forma, non appartenga al cittadino in quanto facente parte dello Stato italiano, ma appartenga alla personalità umana. E questo diritto io lo riconosco a tutti: stranieri o cittadini che siano ». Anche l'onorevole Cappa precisò, fra l'altro, « (...) penso anche che non si possa distinguere lo straniero dal cittadino in rapporto a un diritto fondamentale ». Della stessa opinione si dichiarò l'onorevole Cevolotto, e intervenne ancora Tupini per dirsi d'accordo con Cappa. A questo punto Andreotti chiese di parlare per motivare il ritiro dell'emendamento, affermando tra l'altro: « Avevo presentato questa specificazione non per togliere qualcosa ai diritti essenziali che noi dobbiamo riconoscere agli stranieri, ma perché mi pare che si possa lasciare aperta la strada, al legislatore di domani, di porre alcune limitazioni. Comunque, siccome sono certo che, dato anche l'andamento delle dichiarazioni di voto, il mio emendamento non passerebbe, lo ritiro interamente, ma specifico che non avrei voluto affatto che fosse considerato come una limitazione che noi potevano mettere (...) ».

Altri emendamenti decaddero o furono ritirati. Come quello dell'onorevole Schiavetti, che all'ultimo comma sostituiva alle parole « la legge determina misure adeguate » le altre « la legge determina misure particolari per la protezione della gioventù »; quello dell'onorevole Trimarchi e poi dell'onorevole Titomanlio che, all'ultimo comma, dopo la parola « contrarie », aggiungeva le altre « alla morale »; quello dell'onorevole Bosco Lucarelli e altri che all'ultimo comma, dopo le parole « al buon costume », aggiungeva « ed al sentimento religioso del popolo italiano »; quello dell'onorevole Colitto e altri che all'ultimo comma, alle parole « al buon costume », aggiungeva le altre « o che offendano il sentimento religioso del popolo ».

Il Presidente Terracini mise ai voti il 1° c. nel testo della Commissione, e il comma fu così approvato senza mutamento alcuno.

In sede di discussione sull'ultimo comma, fu approvato l'emendamento Moro — e ancora una volta questi chiarì che non pensava alla censura — con una votazione per divisione delle due parti del comma (proposta da Tupini e accolta dal Presidente).

L'articolo 33 della Costituzione era il 27 della Commissione dei 75. Il primo comma diceva: « L'arte e la scienza sono libere; e libero è il loro insegnamento ». La discussione ebbe inizio in aula il 24 aprile 1947, e l'onorevole Tumminelli propose subito il seguente emendamento sostitutivo: « Le manifestazioni e le creazioni dell'arte, della scienza, del pensiero sono libere: e libero è il loro insegnamento ».

Paolo Rossi e altri proposero: « L'arte e la scienza sono libere in ogni loro manifestazione, e libero è il loro insegnamento ». Rossi così precisò: « Il testo dell'articolo 27, quale ci viene proposto dagli onorevoli Commissari, si apre con l'affermazione, dovuta, credo, all'onorevole Marchesi, che "l'arte e la scienza sono libere". Immagini l'onorevole Marchesi se non siamo d'accordo! Ma si tratta di una mera affermazione: infatti o l'arte e la scienza sono libere, o non sono né arte né scienza; l'arte di Stato, contenuta e costretta nello stivaletto malese di una qualsiasi dottrina maggioritaria, è tutto fuori che arte; la scienza piegata alle tesi prestabilite di una qualsiasi politica viene a negare se stessa, a contraddire al proprio fine e alla propria essenza, determinando la più stridente delle antinomie. L'arte e la scienza sono la libertà stessa nella sua forma più alta: dire che arte e scienza sono libere è come dire che la libertà è libera! Ci è sembrato più esatto affermare, come è scritto nel nostro emendamento, che sono libere le manifestazioni della scienza e dell'arte, come è libero il loro insegnamento ».

L'onorevole Treves propose il seguente emendamento: « Libero è l'insegnamento dell'arte e della scienza ». Egli lo svolse con ragioni simili a quelle dell'onorevole Rossi e concluse: « Questo è dunque l'emendamento che io raccomando all'attenzione e alla benevolenza dell'Assemblea, proprio per riaffermare la dignità dell'arte e della scienza, che per essere libere non hanno bisogno di una dichiarazione di libertà nella Carta costituzionale ».

L'onorevole Rodi propose di sostituire il comma col seguente: « La Re-

pubblica assicura e garantisce il libero esercizio e il libero insegnamento dell'arte e della scienza ». Fu infine presentato da Dossetti, Gronchi, Moro e altri un emendamento sostitutivo dell'intero articolo, il quale al primo comma così suonava: « L'arte e la scienza sono libere e libero ne è l'insegnamento ».

Tumminelli, in seguito, ritirò il proprio emendamento al 1° comma, e altrettanto fece Treves, il quale dichiarò di associarsi all'emendamento Rossi ed altri. Anche Rodi ritirò il proprio. Inoltre un emendamento presentato da Codignola, Zanardi ed altri restringeva l'intero articolo ad un solo comma nel quale non vi era riferimento specifico alla questione della libertà dell'insegnamento dell'arte e della scienza. Per dichiarazione di voto Marchesi disse di accettare l'emendamento Rossi ed altri, ma precisò: « No, permettetemi colleghi Rossi e Binni: arte e scienza sono per se stessi fantasmi e mere astrazioni e non sono per se stesse né libere né serve. Esistono nelle manifestazioni scientifiche ed artistiche del genio individuale; esistono nelle opere di arte e di scienza. E così possono essere colpite da coazione e così possono non essere libere. Ad ogni modo accetto la formulazione proposta perché in questo momento importa votare e non dissertare ». Dossetti precisò: « Con la formula che è contenuta nell'emendamento da noi proposto stamane, vogliamo precisamente assicurare non soltanto la libertà della manifestazione concettuale, ma anche la effettiva libertà della manifestazione organizzativa e strutturale dell'insegnamento ». L'onorevole Bernini affermò: « Ricordo che durante l'epoca fascista era di moda opporre a noi, che dicevamo l'arte e la scienza sono conculcate, che l'arte e la scienza sono sempre libere, perché, se non fossero libere, non sarebbero arte e scienza. Al che opponevamo che una cosa era libertà interiore dell'arte e della scienza e una cosa è l'estrinsecazione dell'arte e della scienza; ragione per cui è pienamente giuistificato aggiungere che è libero ogni insegnamento ».

In sede di votazione furono respinti l'elemendamento Codignola e l'emendamento Rossi. Fu invece approvato il primo comma dell'emendamento Dossetti: « L'arte e la scienza sono libere e libero ne è l'insegnamento ». Ed esso divenne definitivo.

1923-1962: trentanove anni di « proroghe »

Il 1° gennaio 1948 entrò dunque in vigore la Costituzione della Repubblica Italiana, promulgata dal Capo Provvisorio dello Stato. Nella Parte I (« Diritti e doveri dei cittadini »), Titolo 1° (« Rapporti civili »), l'art. 21 dice, così iniziando: « Tutti hanno diritto di manifestare liberamente il proprio pensiero con la parola, lo scritto e ogni altro mezzo di diffusione » [i commi 2°, 3°, 4°, 5° riguardano la stampa, l'eventuale sequestro della stampa, il finanziamento della stampa]; il 6° c. conclude: « Sono vietate le pubblicazioni a stampa, gli spettacoli e tutte le altre manifestazioni contrarie al buon costume. La legge stabilisce provvedimenti adeguati a prevenire e a reprimere le violazioni ».

L'art. 33 poi (Parte I, Titolo II, « Rapporti etico sociali ») dice al

1° comma: « L'arte e la scienza sono libere e libero ne è l'insegnamento » [i commi successivi, 2°, 3°, 4°, 5°, 6°, riguardano in generale l'istituzione di scuole statali e non statali, la prescrizione dell'esame di Stato, le università ed accademie].

La prima legge sulla cinematografia susseguente alla entrata in vigore della Costituzione è la legge n. 958, 22 dicembre 1949, che all'art. 28 afferma: « Nulla è innovato alle vigenti disposizioni concernenti il nulla-osta per la proiezione in pubblico e per l'esportazione del film ». È un semplice quanto drammatico, diretto rinvio all'art. 14 della legge 16 maggio 1947 n. 379, il quale a sua volta rimandava nientedimeno al regolamento annesso al regio decreto 24 settembre 1923 n. 3287. E questo a meno di due anni dall'entrata in vigore della Costituzione, di cui s'ignoravano spirito, lavori preparatori, lettera, significato: senza esitazioni [9]. In breve il regio decreto richiamato — presentato a suo tempo dal presidente del Consiglio Benito Mussolini — riaffermava le disposizioni vigenti e, come s'è detto più sopra, fra le motivazioni per negare il nulla osta alla pubblica rappresentazione prevedeva « scene, fatti e soggetti che incitino all'odio tra le varie classi sociali »; tra le disposizioni *vigenti* erano fra le altre quelle che impedivano la rappresentazione al pubblico di « spettacoli offensivi, oltre che del buon costume, della morale, della pubblica decenza e dei privati cittadini; di spettacoli contrari alla reputazione e al decoro nazionale o all'ordine pubblico, ovvero che possono turbare i buoni rapporti internazionali; di spettacoli offensivi del decoro e del prestigio delle istituzioni e delle autorità pubbliche, dei funzionari e degli agenti della forza pubblica »; eccetera.

Nel '47 del governo fanno parte ancora, con la Democrazia Cristiana, socialisti e comunisti. Alla Camera l'on. Giuseppe Di Vittorio, segretario generale della CGIL, disse: « È un fatto che sui princìpi generali, ai quali s'ispira questo decreto legge, è stato raggiunto un accordo completo tra lavoratori, industriali e altre categorie intermedie interessate alla produzione e all'esercizio dei film. È un esempio di collaborazione utile, produttiva e perciò progressiva, incoraggiante, specialmente nella situazione attuale del nostro paese [10]. Tutti contenti, dunque, i partiti, e *specialmente* i lavoratori.

[9] Un dubbio, per la verità, l'avrebbe avuto, molti anni dopo, il Tribunale di Firenze. Il 24 febbraio 1962 il Tribunale emanò un'ordinanza con cui gli atti di un processo contro l'imputato La Pira (Sindaco della città) venivano passati alla Corte Costituzionale non essendo « manifestamente infondata la questione di legittimità costituzionale delle vigenti norme sulla censura cinematografica (dal R.D. 24 settembre 1923 n. 2387, fino alla legge 20 dicembre 1961 n. 1312) in relazione all'art. 21 Cost. Mentre infatti tale norma costituzionale riconosce a tutti i cittadini il diritto di manifestare liberamente il proprio pensiero con la parola, lo scritto, o con ogni altro mezzo di diffusione, salvo il limite del buon costume, le vigenti leggi sulla censura cinematografica consentono la possibilità di non permettere la programmazione di pellicole per un motivo diverso da quello del buon costume (nel caso di specie il film *Tu ne tueras point* ha ottenuto il veto della commissione di censura perché conterrebbe gli estremi dell'apologia di un fatto previsto come reato). Né vale obiettare il carattere regolamentare delle norme sulla censura cinematografica assorbito dalle successive norme con forza di legge ed interpretare estensivamente il concetto di buon costume ». A mia conoscenza è questa per altro l'unica denuncia di incostituzionalità della legge precostituzionale di censura durante gli anni post-costituzionali in cui è rimasta in vigore.

[10] Questa citazione e le successive sono tratte da: DOMENICO TARANTINI, « Processo allo spettacolo », Milano, Edizioni di Comunità, 1961.

È da dire che, nel '50, mentre erano da poco all'opposizione, i socialisti non presentarono affatto una proposta *contro* la censura, bensì una proposta di regolamentazione, sul teatro. Anche per il partito socialista la Costituente e la Costituzione erano dunque già lontane. Il disegno di legge n. 1162, 15 marzo 1950, presentato alla Camera dall'on. Guido Mazzali (sulla « regolamentazione della censura sugli spettacoli »), inizia infatti: « Art. 1. Alle dirette dipendenze della Direzione generale del teatro, organo della Presidenza del Consiglio, è istituita una Commissione di censura su tutte le forme di teatro. — Art. 2. La censura sugli spettacoli non deve essere dettata da ragioni di carattere politico, religioso, culturale, estetico, ma esclusivamente da preoccupazioni di ordine morale e di tutela del buon costume ».

Decaduta tale proposta per fine legislatura, comunisti e socialisti ne presentarono un'altra (« Regolamentazione della censura e provvidenze a favore del teatro di prosa », n. 1136, presentata il 4 agosto 1954 dai deputati Viviani, Pieraccini, Corbi e Mazzali), per costituire « presso la Direzione Generale dello Spettacolo una Commissione nazionale cui spetta il compito di accertare, ai sensi dell'articolo 21 della Costituzione, se le produzioni teatrali abbiano contenuto osceno ». È un passo avanti, molto timido, che non interpreta né *progressivamente* né esattamente la Costituzione, e che poi si ferma quando, poco dopo, la proposta chiede che sia vietata la rappresentazione di un'opera in cui la commissione di revisione abbia « ravvisato un contenuto osceno ».

Per il cinema, il deputato del MSI Calabrò propose (disegno di legge n. 1558, 16 maggio 1955) alcune norme integrative alle disposizioni in vigore, riguardo soprattutto alle « commissioni », che avrebbero dovuto essere obbligate a notificare agli interessati le loro deliberazioni, « opportunamente motivate, quelle negative, entro quindici giorni dalla presentazione della pellicola ». Inoltre il « visto », una volta concesso, non si sarebbe potuto più revocare « in alcun caso ». Ma anche questa proposta decadde.

« Disposizioni per la cinematografia » furono proposte alla Camera il 23 marzo 1955 da comunisti e socialisti (dis. di legge n. 1538, onn. Alicata, Basso, Melloni, Berti, Corbi, Ingrao, Riccardo Lombardi, Mazzali, Vecchietti). Non si chiese per nulla l'abolizione della censura ma, oltre a proporre il ricorso al Primo Presidente della Corte d'Appello di Roma contro le decisioni della commissione di secondo grado, si volle fra l'altro precisare che fra i motivi per vietare la rappresentazione di un film in pubblico avrebbe dovuto esserci anche il « vilipendio della religione ». Alla Camera, il 12 gennaio 1956, Alicata disse: « Noi abbiamo aggiunto anche il criterio del vilipendio della religione. Ciò perché noi siamo uomini politici, e ci rendiamo conto della realtà in cui si trova il nostro paese; e pertanto abbiamo voluto definire e precisare i termini di quelli che dovrebbero essere i limiti della libertà d'espressione, aggiungendo anche quest'ultimo criterio ». E Lelio Basso: « La censura dev'essere motivata: il pubblico deve sapere perché un film è censurato. Con queste garanzie io credo veramente che noi contempereremmo le esigenze della censura con le esigenze della norma costituzionale ». C'è da allibire. Si tratta di considerazioni e di dichiarazioni di appena quindici anni fa, e da parte di uomini di cui non si può mettere in dubbio

l'antifascismo, lo spirito democratico, la battaglia per la rinascita democratica del nostro paese, il lavoro per la Costituzione: aggiungere il « vilipendio »; il « perché »; le « esigenze della censura »; queste « esigenze » *contemperate* con *quelle* della Costituzione. C'è da allibire. D'altra parte la votazione del PCI a proposito dell'art. 7 della Costituzione era già su questa linea.

La legge 31 luglio 1956 n. 897 (legge generale sulla cinematografia; partita dalla proposta n. 2306 del 14 gennaio 1956, presentata dal presidente del consiglio Segni, dal ministro degli interni Tambroni, dal ministro di grazia e giustizia Moro) sancì, all'art. 23, un limite di tempo alle vigenti norme sulla censura, sempre quelle del 1923: « Le vigenti disposizioni concernenti il nulla osta per la proiezione in pubblico e la esportazione dei films restano in vigore fino alla emanazione di nuove norme sulla revisione dei films e, in ogni caso, non oltre il 31 dicembre 1957 ». Successivamente, invece, tale scadenza è stata via via protratta al 30 giugno 1958 (legge 17 febbraio 1958, n. 26), al 31 dicembre 1958 (legge 15 luglio 1958, n. 747), al 30 giugno 1959 (legge 19 dicembre 1958, n. 1082), al 31 dicembre 1959 (legge 26 giugno 1959, n. 415), al 30 giugno 1960 (legge 22 dicembre 1959 n. 1098), al 31 dicembre 1960 (legge 16 giugno 1960 n. 583), al 30 giugno 1961 (legge 22 dicembre 1960 n. 1563), al 31 dicembre 1961 (legge 5 luglio 1961 n. 533), al 30 aprile 1962 (legge 20 dicembre 1961 n. 1312).

Nel frattempo, le commissioni di revisione negavano nulla osta per motivi chiaramente non previsti dalla Costituzione anche se, invece, voluti dai regolamenti più sopra citati, che erano di spirito nettamente estraneo alla Costituzione. La situazione era insostenibile e pericolosa, sia dal punto di vista giuridico che dal punto di vista politico. Venivano redatti intanto progetti che innovavano anche ampiamente la materia, ma che non riuscivano, che non sono mai riusciti a essere approvati da entrambi i rami del Parlamento. Il progetto Lajolo e altri del PCI, del 28 gennaio 1959 (numero 836), fra l'altro disponeva che « la produzione dei films è libera »; che unico motivo per rifiuto del « nulla-osta per la proiezione in pubblico e per l'esportazione di films o per la rappresentazione in pubblico di lavori teatrali » è l'offesa al buon costume; nella commissione di primo grado, oltre al funzionario della direzione generale dello spettacolo e ai rappresentanti della magistratura e dei ministeri dell'interno e della pubblica istruzione, avrebbe dovuto entrare un critico cinematografico nominato dalla presidenza del consiglio su una terna proposta dalla federazione della stampa; nella commissione d'appello, i critici avrebbero dovuto essere due, e due gli autori cinematografici; ricorso, dopo l'eventuale rifiuto della commissione di secondo grado, a una sezione speciale della corte d'appello di Roma; esclusione dalla legge di revisione delle « proiezioni o rappresentazioni effettuate da organizzazioni culturali, morali o politiche non a scopo di lucro e riservate agli associati delle organizzazioni stesse ». Molti passi avanti, come si vede, abbandono di pregiudizi e di tatticismi; ma la censura rimane, sia pure limitata al « buon costume » (diceva la proposta « si intendono offensive del buon costume le scene o sequenze contrarie al comune sentimento del pu-

dore o che contengono particolari impressionanti o raccapriccianti non essenziali ai fini dell'esperienza artistica »).

Il progetto Calabrò e altri del MSI del 9 aprile 1959 (n. 1205) prescriveva che non poteva essere rilasciato il nulla-osta per proiezione e rappresentazione in pubblico a film o a lavori teatrali nei quali fossero « riprodotti soggetti o scene che offendono la morale, il sentimento religioso, la patria, il buon costume ». C'è tutto, evidentemente, e in maniera pesante. Inoltre, oltre ad autori e critici (ma due in tutto), immetteva nella commissione di primo grado due rappresentanti della associazione produttori e uno degli esercenti. Nessun ricorso finale alla magistratura, nessuna esenzione per circoli culturali.

Il progetto del governo Fanfani (firmato anche da Tambroni ministro degli interni e Gonella ministro di grazia e giustizia), fu presentato il 13 dicembre 1958 (n. 713), approvato in seguito dalla 2ª commissione della Camera, infine ripreso con emendamenti del terzo governo Fanfani nella primavera 1961. Nella versione primitiva si stabiliva in sostanza: « Ove la commissione di primo grado ravvisi nel film o nel lavoro teatrale, sia nel complesso, sia in singole scene o sequenze, elementi contrari al comune sentimento del pudore o che illustrino con particolari impressionanti o raccapriccianti, non essenziali ai fini della espressione artistica, avvenimenti realmente verificatisi o anche soltanto immaginari, in modo da poter turbare il comune sentimento della morale o l'ordine familiare o da poter provocare il diffondersi di suicidi o delitti, dà parere contrario alla proiezione o rappresentazione in pubblico, specificando i motivi del proprio diniego ». Se poi la commissione di primo grado crede di vedere « nel film o nel lavoro teatrale elementi oggettivi di reato perseguibile d'ufficio o elementi di turbativa dell'ordine pubblico, tali da provocare tumulto o commissione di reato », e se il presentatore, avvertito, non ritira il film o il lavoro teatrale, film o lavoro teatrale vengono deferiti al procuratore generale della Repubblica presso la corte d'appello di Roma il quale dà luogo a un normale procedimento giudiziario, con assoluzione o condanna. Il progetto era evidentemente assai macchinoso, irto di meandri (si veda la casistica sopra riportata) e aperto a notevole capziosità di decisioni.

La proposta di legge Simonacci-Borin della DC, del 2 febbraio 1961 (n. 2778) limita nuovamente le ragioni del diniego del nulla osta alle « manifestazioni contrarie al buon costume, sia nel complesso sia in singole scene o sequenze »; il presentatore della domanda di revisione, se lo richiede, può assistere alle sedute delle commissioni, sia di primo grado che d'appello; la proposta era fra l'altro ispirata alle necessità di « adeguare l'intervento dello Stato per la censura alle precise disposizioni contenute negli articoli 21 e 33 della Carta Costituzionale », e di « conciliare le esigenze della tutela del buon costume con la libertà dell'espressione artistica, senza trascurare i riflessi della censura sull'ordinamento dell'industria cinematografica e sull'attività teatrale ».

Il 23 marzo 1961 ritorna, assai modificata, la proposta del governo Fanfani, al Senato. L'autore può essere sentito solo se la commissione lo ritiene necessario; alle sedute della commissione deve assistere un magistrato

della Procura della Repubblica di Roma. C'è addirittura, vera perla, il ripristino della censura preventiva sulla sceneggiatura: « il produttore di opera cinematografica può sottoporre la sceneggiatura, nel contenuto che consenta la valutazione dell'opera in produzione, alla commissione. (...) Il provvedimento di approvazione emesso dalla commissione ha valore determinante circa il contenuto del successivo nulla osta alla proiezione in pubblico del film, per la parte relativa alla realizzazione dell'opera in conformità alla sceneggiatura approvata ed entro i limiti in cui i due aspetti della produzione siano suscettibili di utile rapporto ». Il nulla osta non ha comunque effetto « se non è dichiarato esecutivo dalla Procura della Repubblica di Roma », la quale « se ritiene che la proiezione del film o la rappresentazione dell'opera teatrale cui si riferisce il concesso nulla osta, importerebbe la sussistenza di un reato non perseguibile a querela di parte, deve chiedere al Tribunale che sia vietata la rappresentazione in pubblico del film o dell'opera teatrale con l'indicazione del reato che sarebbe commesso se il film fosse proiettato o l'opera teatrale fosse rappresentata ». È la stessa commissione che, se riconosce direttamente l'esistenza di queste condizioni, nega il nulla osta. Evidentemente, le due proposte Fanfani del '58 e del '61 tentavano di superare il diaframma esistente fra provvedimento amministrativo di censura e magistratura ordinaria, di mettere d'accordo le decisioni dell'una con l'autonomia e le responsabilità dell'altra, o quantomeno di evitare incertezze e contraddizioni.

Il progetto Gagliardi e altri (DC) presentato il 20 maggio 1961 nega il nulla osta ove si ravvisino « nel film o nel lavoro teatrale, sia nel complesso, sia in singole scene o sequenze, elementi contrari al comune sentimento del pudore; che illustrino con particolari impressionanti o raccapriccianti avvenimenti realmente verificatisi od immaginari in modo da poter turbare il comune sentimento della morale, della religione, dell'ordine familiare e civile; che favoriscano il diffondersi della violenza, dei suicidi o delitti ». La commissione di primo grado è formata da un funzionario del ministero del turismo e spettacolo e da uno del ministero dell'interno, da un magistrato dell'ordine giudiziario, un docente di psicologia designato dal consiglio superiore della pubblica istruzione, un insegnante padre di famiglia designato dal ministero della pubblica istruzione, due esperti designati rispettivamente dalle organizzazioni degli autori e dei critici cinematografici; la commissione d'appello da un magistrato di cassazione, da un esperto designato dai critici ed è presieduta dal ministro o in sua vece dal sottosegretario al ministero del turismo e spettacolo. Le due commissioni devono anche dar parere sulla possibilità di ammettere i minori di anni 18. Ma — e questo è l'elemento che più caratterizza questa proposta di legge — ai minori di anni 10 — conformemente a quanto previsto in alcuni ordinamenti stranieri — è vietato l'ingresso nelle sale cinematografiche (quindi la « possibilità » di cui sopra riguarda gli adolescenti fra i 10 e i 18 anni), a meno che una commissione, composta di un docente di psicologia, un docente di pedagogia, un insegnante elementare padre di famiglia designati dal consiglio superiore della pubblica istruzione, con giudizio inappellabile, non dichiari espressamente il film idoneo.

Esisteva anche un « progetto di iniziativa popolare » elaborato dall'Intesa Nazionale della Cultura presieduta da Enzo Enriques Agnoletti, di concerto con l'ANAC (Associazione Nazionale Autori Cinematografici) e con il SNGCI (Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici Italiani), e poi presentato al Senato dai senatori Busoni, Bruno, Giuliana Nenni, Sansone, tutti del PSI. Esso proponeva libertà per la proiezione e la rappresentazione in pubblico delle opere cinematografiche e teatrali, e una commissione ministeriale soltanto per giudicare l'esclusione o meno dei minori di sedici anni; la competenza territoriale per i reati commessi sarebbe stata del giudice di tribunale o di corte d'assise del luogo ove la pellicola fosse stata proiettata o l'opera teatrale rappresentata per la prima volta. C'erano anche progetti di « autocensura » della Unione Nazionale Produttori dell'ANICA e della ANAC (Associazione Nazionale Autori Cinematografici), con l'adesione di massima, al primo specialmente, della Unione Nazionale Distributori dell'ANICA e della Associazione Nazionale Esercenti Cinema dell'AGIS.

Va ricordato infine il progetto Zotta (DC), approvato dalla seconda Commissione della Camera il 15 aprile 1959, in sede legislativa, approvato dal Senato con modifiche il 19 ottobre 1961, e quindi ritornato alla Camera, dove la relativa discussione ebbe inizio il 3 aprile 1962. Da questa discussione e da quella successiva — e brevissima — del Senato sarebbe uscita, come vedremo, la legge 21 aprile 1962 n. 161 attualmente in vigore.

I lavori parlamentari per la legge sulla censura ora vigente

Quello dunque che andò in porto fu il progetto Zotta, soprattutto perché era il più avanzato nell'esame parlamentare, essendo già stato approvato dalla Camera (in commissione, in sede legislativa) e dal Senato (con modifiche). In realtà il progetto Zotta — avviato in un clima politico di « centro » molto chiuso — non soddisfaceva né il governo né i partiti della nuova maggioranza di centro-sinistra; gli erano stati favorevoli in Senato soltanto i partiti di estrema destra e, non senza difficoltà e dissensi, la Democrazia Cristiana, cui il senatore Zotta apparteneva. Mentre alcuni gruppi guardavano con favore all'abolizione della censura amministrativa e all'autocensura delle categorie professionali, il governo e i partiti di maggioranza si impegnarono in una lunga serie di emendamenti, così che alla fine il progetto arrivò in porto in una forma e in uno spirito assai diversi da quelli del suo proponente. Basti notare, in proposito, che il progetto Zotta non prevedeva affatto l'esclusione della censura teatrale: il « lavoro teatrale » restava in tutto e per tutto parificato al film, e sottoposto a quegli stessi divieti; basti notare che, della molteplice casistica prevista dal progetto — per « dare parere contrario alla proiezione o rappresentazione in pubblico » — (casistica qui riportata più oltre), non rimane, nella legge, pressoché nulla. Oltre alla situazione politica generale, influì su questi mutamenti fondamentali anche l'intervento della opinione pubblica e in particolare degli ambienti più qualificati del cinema e della critica.

Il progetto di legge fu presentato alla Camera il 3 aprile 1962, discusso per una decina di giorni e approvato (il 12 aprile) con 235 sì, 177 no, 48

astensioni. Rinviato ancora al Senato, fu discusso e approvato rapidamente (il 18 aprile), promulgato in data 21 aprile 1962 (n. 161) e pubblicato nella « Gazzetta Ufficiale » n. 109 del 28 aprile 1962, per entrare in vigore il giorno successivo. Tanto rapida fu l'ultima parte dell'iter della legge n. 161 (la scadenza del 30 aprile prevista dall'ultima legge di rinnovo incombeva) che l'art. 18 (norma transitoria) contiene un palese errore materiale. Là dove si parla di « commissioni istituite a norma della legge 29 dicembre 1949, n. 958 », ci si riferisce infatti, e non potrebbe essere altrimenti, alla legge 16 maggio 1947 n. 379, art. 14. È appunto la legge n. 379 a occuparsi del nulla osta « secondo le norme del regolamento annesso al regio decreto 24 settembre 1923 n. 3287 » e a regolare le commissioni di primo e secondo grado, con l'art. 14. La legge n. 958 parla invece di commissione consultiva e di comitato tecnico, di commissioni per la nazionalità, l'esportazione, la programmazione obbligatoria, le nuove sale, ecc. Il proponente che sbagliò, in aula, fu l'on. Bisantis, relatore di maggioranza. Ma poi, dell'errore, non si accorse nessuno.

Il Regolamento di esecuzione della legge, che secondo l'art. 16 avrebbe dovuto essere emanato entro un anno dalla data dell'entrata in vigore della legge (« sino al momento della sua entrata in vigore si applicano, in quanto compatibili, le norme contenute nel regolamento annesso al regio decreto 24 settembre 1923, n. 3287 »), uscì invece diciotto mesi dopo, porta la data dell'11 novembre 1963 (n. 2029), e fu pubblicato sulla « Gazzetta Ufficiale » n. 14 del 18 gennaio 1964.

La legge n. 161 prescrive fra l'altro che (art. 1) « la proiezione in pubblico dei film e l'esportazione all'estero di film nazionali (...) sono soggette a nulla osta del Ministero del turismo e dello spettacolo (...), su parere conforme, previo esame dei film, di speciali Commissioni di primo grado e di appello ». Dell'art. 2 è la composizione della commissione di primo grado, la quale « delibera per sezioni, il cui numero varia in relazione alle esigenze del lavoro. Il riparto del lavoro fra le sezioni è demandato al Ministro per il turismo e lo spettacolo [11]. Ciascuna sezione si compone di un magistrato della giurisdizione ordinaria che eserciti funzioni non inferiori a consigliere di cassazione o equiparate, designato dal Consiglio superiore della magistratura; un professore universitario di ruolo o libero docente di materie giuridiche; un professore di ruolo o libero docente di pedagogia nelle università o istituti equiparati, o un insegnante di ruolo di pedagogia negli istituti magistrali; un professore di ruolo o libero docente di psicologia nelle università o istituti equiparati; tre membri scelti rispettivamente da terne designate dalle associazioni di categoria dei registi, dei rappresentanti dell'industria cinematografica e dei giornalisti cinematografici. (...) Le funzioni di presidente sono demandate al magistrato ». L'art. 3 prevede: « La Commissione di secondo grado è composta di due sezioni unite della Commissione di primo grado, diverse da quella

[11] Il Ministero del turismo e dello spettacolo fu istituito con legge 31 luglio 1959 n. 617 (G.U. 14 agosto 1959, n. 195), e ad esso passarono il Sottosegretariato di Stato per i Servizi dello spettacolo e la Direzione Generale dello spettacolo.

che ha emesso il primo parere e designate di volta in volta dal Ministro per il turismo e lo spettacolo ». Dopo che l'art. 4 ha precisato che, nei lavori delle commissioni, « in caso di parità prevale il voto del presidente », l'art. 5 detta le norme riguardanti i minori: « Le Commissioni (...) stabiliscono anche se alla proiezione del film possono assistere i minori degli anni 14, o i minori degli anni 18, in relazione alla particolare sensibilità dell'età evolutiva ed alle esigenze della sua tutela morale. (...) È vietato abbinare ai film, alla cui proiezione possono assistere i minori, spettacoli di qualsiasi genere o rappresentazioni di spettacoli di futura programmazione, dai quali i minori siano esclusi ». L'art. 6 prescrive: « La Commissione di primo grado dà parere contrario, specificandone i motivi, alla proiezione in pubblico, esclusivamente ove ravvisi nel film, sia nel complesso, sia in singole scene o sequenze, offesa al buon costume. Il riferimento al buon costume contenuto nel primo comma s'intende fatto ai sensi dell'articolo 21 della Costituzione ». E l'articolo 7 aggiunge: « L'interessato, entro 20 giorni dalla comunicazione del provvedimento di diniego del nulla osta o di non ammissione dei minori, può ricorrere alla Commissione di secondo grado » [12]. Dopo un eventuale parere negativo anche della Commissione di secondo grado, è possibile, secondo l'art. 8, un ricorso al Consiglio di Stato « in sede giurisdizionale, ammesso nei modi di legge; il Consiglio di Stato decide pronunciando anche nel merito ». La stessa legge, all'art. 11, dichiara non soggetta a nulla osta « la rappresentazione in pubblico dei lavori teatrali eccettuati quelli eseguiti in rivista o commedia musicale a musica ed azione coreografica prevalenti come unico programma od accomunati a proiezione cinematografica » (salvi eventuali divieti per i minori di diciotto anni). L'art. 13 stabilisce che « i film ed i lavori teatrali ai quali sia stato negato il nulla osta per la proiezione o la rappresentazione in pubblico, o vietati ai minori degli anni 18, non possono essere diffusi per radio o per televisione ».

Mi pare qui indispensabile anche un breve accenno alla legge 4 novembre 1965 n. 1213 sul « nuovo ordinamento dei provvedimenti a favore della cinematografia », dedicata alle norme relative alla produzione dei film di lungometraggio, di cortometraggi e film per ragazzi, al credito cinematografico, all'esercizio, alle associazioni culturali, ai comitati e alle commissioni cui è demandato l'onere di esaminare i film sui requisiti relativi alla programmazione obbligatoria, ai premi di qualità, per l'apertura delle sale, per le importazioni ed esportazioni. La legge non entra nei temi relativi alla « revisione », cui si è accennato più sopra, i quali tutti, in ogni loro particolare, restano ovviamente regolati dalla legge n. 161 del 21 aprile 1962. Tuttavia, all'art. 5, comma 1°, precisa che « i lungometraggi nazionali sono ammessi alla programmazione obbligatoria nelle sale cinematografiche della Repubblica, purché presentino, oltre che adeguati requisiti di idoneità tecnica, anche

[12] E' appena il caso di sottolineare che il riparto del lavoro fra le sezioni di primo grado e la scelta della commissione di secondo grado sono demandati al ministro, cioè ai funzionari del ministero (anche se verso di loro possono eventualmente tentare di intervenire gli interessati, anche per indicare determinate sezioni o commissioni anziché altre); e che il ricorso alla commissione di secondo grado può venire soltanto da parte dell'interessato.

sufficienti qualità artistiche, o culturali, o spettacolari. Senza pregiudizio della libertà di espressione, non possono essere ammessi alla programmazione obbligatoria i film che sfruttino volgarmente temi sessuali a fini di speculazione commerciale. L'accertamento di tali requisiti è demandato al comitato di esperti di cui all'articolo 46 ». È ancora vivo il ricordo del dibattito che, nel corso della discussione e dell'approvazione del comma citato, si accese in Parlamento e sulla stampa (in contemporanea con una grande campagna degli ambienti più conservatori e miopi sulle « oscenità » eccetera), poiché da alcuni si tentò — e da altri si temeva — di introdurre con l'art. 5 nuovi elementi di limitazione, oltre a quelli già enunciati dalla legge n. 161, della libera manifestazione dei pubblici spettacoli. L'accordo fu infine raggiunto su quel testo che anzi, ora, mi pare concorra a chiarire ulteriormente il valore e lo spirito sia dell'ultimo comma dell'art. 21 della Costituzione sia della legge n. 161, anche secondo l'andamento delle ultime fasi della discussione parlamentare.

A questo riguardo, in particolare, è di molto interesse riandare ad alcuni momenti del dibattito sulla legge n. 161 [13]. In apertura della seduta del 3 aprile,

[13] Una dichiarazione diramata dall'ANICA e dall'AGIS alla immediata vigilia della ripresa della discussione alla Camera della legge di « revisione » rendeva noto il significativo punto di vista e le riserve dei due organismi su alcuni dei punti cruciali della legge in esame: la durata della legge, la composizione delle commissioni di revisione, i limiti di età per l'ammissione dei minori e la competenza giurisdizionale della Magistratura.

« Sul primo punto, negli ambienti cinematografici si rileva come l'intenzione del Governo e gli impegni che risultavano raggiunti con altri partiti dell'attuale maggioranza erano intesi a considerare la nuova legge come una soluzione temporanea e transitoria, in previsione della successiva istituzione dell'autocensura professionale, unanimemente riconosciuta anche a livello politico come il traguardo definitivo e ideale. Coerentemente a tale impostazione, la nuova legge dovrebbe prevedere un limite di tempo, proposto al 31 dicembre 1963, che possa sancire inequivocabilmente il principio di una durata solo provvisoria dell'istituto della censura preventiva. La preannunciata abolizione per il teatro di prosa ammette fin d'ora una interpretazione dell'art. 21 della Costituzione che non si vede, sia giuridicamente che sul piano logico ed equitativo, come non debba essere in prosieguo di tempo estesa anche allo spettacolo cinematografico, tanto più se in dipendenza della attuazione dell'autocontrollo professionale. La prospettiva, e soprattutto le conseguenze di una nuova legge di indefinita durata nel tempo, verrebbero tanto più pregiudicate ove non si modificasse intanto la composizione delle Commissioni di revisione. Secondo le anticipazioni rese note in questi giorni, queste dovrebbero essere formate da quattro membri estranei all'amministrazione (due magistrati a riposo, un docente universitario di materie giuridiche, un insegnante di pedagogia o psicologia) e tre rappresentanti designati dalle organizzazioni degli autori, degli industriali e dei giornalisti cinematografici. A parte le perplessità derivanti dal numero e dalla qualificazione dei membri di maggioranza, la partecipazione minoritaria degli esperti cinematografici potrebbe verosimilmente determinare un peggioramento dei criteri e degli orientamenti per la valutazone dei film, comunque neutralizzando le finalità perseguite dalle organizzazioni professionali nel sollecitare la revisione dell'ordinamento censorio. In simile ipotesi, è opinione degli ambienti cinematografici sia senz'altro preferibile l'abolizione immediata della censura preventiva, secondo il progetto del P.S.I. e come previsto per il teatro di prosa, rimettendo alla Magistratura la competenza esclusiva per la repressione dei reati contro il buon costume. Per quanto concerne i minori, si ribadiscono con altrettanta fermezza i motivi di opposizione non solo all'aumento del limite dai 16 ai 18 anni ma anche all'introduzione di un doppio limite (14 e 18), in relazione all'accertato acceleramento del processo di evoluzione psichica dei giovani. Nessuna valida ragione può addursi — si osserva in proposito — a giustificazione delle norme sull'accesso dei minori nelle sale cinematografiche che tra l'altro provocherebbero effetti controproducenti potendo accentuare tendenze deteriori nei confronti dell'intiero pubblico cinematografico, in prevalenza composto da nuclei familiari. Del resto, tutti i progetti di legge, di iniziativa governativa o parlamentare, per la riforma della censura ammettevano la conferma del limite unico dei 16 anni. Lo stesso disegno di legge presentato dal Governo ed approvato dalla Camera nel 1959 nulla innovava in materia, come i precedenti del 1956 e 1958. Analogamente dicasi per le proposte formulate dagli on.li Viviani, Pieraccini, Corbi (1958), Calabrò (1958), Lajolo, Alicata,

alla Camera, parlò il ministro Folchi (DC) il quale, dopo aver ricordato che il 15 dicembre egli aveva dichiarato che il governo era disposto a formulare e ad accettare taluni emendamenti dei quali alcuni suggeriti attraverso proposte di legge presentate da altri deputati e dopo aver ricordato ancora le dichiarazioni rese in proposito al Parlamento e in « Tribuna Politica » dal presidente del consiglio Fanfani, rilevò che la censura preventiva amministrativa ha riferimento esclusivamente al « buon costume » secondo la formula che il costituente ha recepito nell'art. 21 della nostra Carta costituzionale. « È nello spirito di questo Governo — disse l'on. Folchi — la fedeltà più rigorosa alla Costituzione e sotto questo profilo il testo del Senato, frutto di lunga elaborazione da parte della competente Commissione, ripetendo il disposto costituzionale, ha felicemente anticipato gli indirizzi cui il Governo intende uniformarsi. Nessuna tematica politica o sociale vuole essere oppressa o soffocata dalla censura preventiva. Fermo rimanendo il disposto del codice e la competenza del magistrato, il "buon costume" e soltanto il "buon costume" è, in sede preventiva, l'oggetto del fine di ogni intervento censorio ».

Riguardo alla costituzione delle commissioni, Folchi osservò che ne era stata già prevista la totale « spoliticizzazione ». Coi nuovi emendamenti proposti dal governo, le commissioni sarebbero state anche sburocratizzate, essendo stati esclusi dalle stesse i funzionari dei ministeri. Ciò che più importava rilevare è che per la prima volta erano chiamati a far parte delle commissioni i rappresentanti delle categorie interessate e un giornalista particolarmente qualificato nel campo del cinematografo. E questo del resto era previsto dal testo trasmesso dal Senato alla Camera. Nel proporre poi l'affidamento al Consiglio di Stato di una eccezionale giurisdizione di merito, il ministro chiarì che si intendeva consentire un controllo del giudice amministrativo — più penetrante di quello assicurato dalla giurisdizione di mera legittimità — sulla corretta applicazione della legge, sin dai primi momenti, da parte delle commissioni di revisione. Inoltre, era previsto il ricorso al procedimento con rito direttissimo proprio per assicurare la più celere valutazione possibile del magistrato penale sugli eventuali reati che fossero denunciati al suo giudizio quali commessi con la proiezione di film, pur autorizzata in sede amministrativa. E ciò in analogia a quanto avviene in campi similari, come ad esempio in materia di giudizio su reati commessi con il mezzo della stampa.

De Grada ed altri (1959), Calabrò, Roberti, Almirante e altri (1959), Simonacci, Borin (1961), Busoni, Nenni Giuliana, Sansone, Zanoni (1961). E' da domandarsi quali sostanziali motivi siano più di recente emersi perché si giudichi inadeguato oggi un limite introdotto almeno trent'anni addietro, quando il processo evolutivo dei giovani era ben più lento e profondamente diverse le condizioni e le esigenze sociali. Per la scelta del Foro competente alla repressione dei reati contro il buon costume, si conferma la tesi del luogo ove avviene la prima presentazione in pubblico del film quale circostanza di per sé determinante, sotto un profilo giuridico, dell'esercizio di un'azione penale che si concreta appunto con la proiezione del film in pubblica sala. All'eccezione mossa, secondo cui con tale sistema finirebbe per riconoscersi ai produttori la facoltà di scelta del giudice, si obietta che analoghe riserve sussistono nel caso la scelta, limitata al solo Tribunale di Roma, sia unica e soggetta, per quanto riguarda la nomina dei magistrati inquirenti, alle decisioni dell'esecutivo. Una soluzione intermedia ed equitativa potrebbe, a giudizio delle organizzazioni professionali, consistere nell'attribuire la competenza al Foro del luogo ove ha sede l'impresa produttrice ed editrice del film ».

Parlò quindi l'onorevole Amatucci (DC), il quale disse che bisognava salvaguardare la libertà dell'arte e della scienza nel suo valore intrinseco, ma non proteggere qualsiasi prodotto per il suo contenuto, senza alcun apprezzabile valore nel mondo dello spirito. In tema di spettacoli teatrali, Amatucci si espresse contro qualsiasi forma di revisione dicendo che il teatro italiano aveva avuto un arresto nel suo sviluppo a causa di molti ostacoli creati da censori che più che considerare il valore estetico di un'opera si erano fermati su fatti o episodi marginali. Dopo Amatucci prese la parola Piccoli (DC), il quale, dopo aver dichiarato il suo apprezzamento sulla « spoliticizzazione » della legge in esame, dichiarò che il popolo italiano era ancora lontano da una maturità che gli permettesse un autogiudizio. Dopo essersi espresso contro i produttori cinematografici che — egli disse — mirano solamente a realizzare maggiori guadagni, l'on. Piccoli affermò di essere favorevole al testo approvato dal Senato con le modifiche presentate dal governo e illustrate dal ministro Folchi. Il monarchico Rivera notò che il testo della legge, le relazioni e la discussione non avrebbero dovuto limitarsi a una disquisizione giuridica; era invece necessario tener presente il fattore umano per giungere ad una chiara ed efficiente regolamentazione del cinema.

Il 4 aprile il primo oratore fu l'onorevole Riccio (DC), presidente della Commissione Interni, il quale dopo aver ricordato che anche i governi prefascisti si preoccuparono del problema della difesa della legge morale negli spettacoli pubblici, e che pertanto così doveva fare il governo democratico, continuò dicendo che lo Stato è il tutore della moralità pubblica. Riccio fece inoltre presente che tale tutela risultava estremamente necessaria in relazione agli spettacoli cinematografici e infine, pur esprimendo alcune critiche al provvedimento in discussione, sollecitò l'assemblea ad approvarlo. Prese quindi la parola l'onorevole Matteo Matteotti (PSI) delle cui opinioni — essendo oggi egli ministro dello spettacolo — credo utile riportare brani abbastanza ampi. Matteotti precisò innanzitutto « che il problema della censura costituisce uno dei punti del programma governativo sui quali non si è raggiunta una larga concordanza di orientamento tra i partiti della coalizione e il partito socialista italiano ». Riassunti i criteri fondamentali della legge, egli precisò: « Dobbiamo dire che non è tutto quello che da più parti è stato chiesto e che da noi è stato proposto e sostenuto. La Camera sa che il gruppo socialista presentò nel 1961 al Senato una proposta di legge per l'abolizione della censura amministrativa, limitando l'istituto del nulla osta amministrativo al solo divieto ai minori. Pur non nascondendoci alcuni rischi inerenti ad una legge che rimettesse tutto al giudizio della magistratura, facemmo nostre le proposte avanzate dall'associazione degli autori cinematografici. Contrasti di non poco conto si erano accesi tra le posizioni assai distanziate dei vari gruppi parlamentari in un periodo — ricordiamo bene — in cui si erano accentuate la severità degli organi censori e le reazioni giustificate del mondo della cultura e del cinema. Vogliamo nel contempo ricordare che in varie circostanze, dal 1957 in poi, ed ancora nel 1959, i socialisti non si sono mai rifiutati di discutere e di esaminare le possibilità di accordi destinati a far compiere alla regolamentazione legislativa in una materia così importante un passo avanti per superare e cancellare norme arretrate, soffo-

catrici, ormai insostenibili in quanto chiaramente incostituzionali. Esaminando oggi i singoli punti relativi agli emendamenti presentati, ci disponiamo a dare un contributo per acquisirli innanzitutto, per migliorarli nel corso dell'esame degli emendamenti, senza tacere nel contempo le nostre riserve per il fatto che non si è voluto o non si è potuto effettuare il passo avanti decisivo nella materia ». Matteotti manifestò il proprio consenso all'abolizione della censura per il teatro (« Noi non ci dobbiamo nascondere però i limiti di tale decisione. Il teatro rappresenta un settore non rilevante nel campo della manifestazione e dell'esercizio della libertà di espressione artistica, almeno sul piano quantitativo ») e aggiunse: « Rimangono inoltre i problemi della censura invisibile, quella che non fa uscire dai cassetti i lavori quando toccano certi temi e affrontano problemi scottanti della nostra società. Dovrebbe, deve provvedere il Governo, come si dispone a fare con un nuovo disegno di legge che sarà fra breve all'esame della 2ª Commissione in sede legislativa, a incoraggiare con garanzie concrete quelle manifestazioni artistiche che siano il prodotto della vitalità creativa di ingegni aperti alle idee nuove, che la problematica della realtà contemporanea pone in primo piano ». Accennato favorevolmente alle innovazioni nella composizione delle commissioni, con l'uscita dei funzionari ministeriali sostituiti dai rappresentanti di produttori, registi, critici (« Noi sappiamo che gli autori e i critici hanno alcune perplessità nell'accettare la condizione di censori dell'opera dei propri colleghi. Possiamo anche comprendere queste ragioni di principio; ma se la loro partecipazione è prevista da una legge che li chiama a svolgere un'azione di difesa attiva del diritto ad esprimere liberamente il proprio pensiero, essi, a mio avviso, dovrebbero considerare l'importanza del compito che verrebbero chiamati ad assolvere »)[14], l'onorevole Matteotti si soffermò sulla « questione del buon costume, che rappresenta senza dubbio il problema più controverso della legge », e sulla definizione di buon costume, dicendosi ovviamente e pienamente a favore, da un lato, al riferimento all'articolo 21 della Costituzione: « ma la Costituzione ha accolto una definizione generale, senza specificare se debba riferirsi al buon costume in senso ristretto o in senso più vasto. Questo dovrebbe farlo, propriamente, la legge. Se non vogliamo invadere altre sfere, occorre, a nostro avviso, circoscrivere l'accezione del buon costume a quanto previsto dal titolo IX del codice penale ». Ribadì che era necessario superare la lettera e lo spirito — in certi ambienti ancora radicati — di tutte le vecchie disposizioni, dal regolamento censorio del 1923 alla legge di pubblica sicurezza del 1931: « nelle parole oggi e nei fatti domani ». Terminando, l'onorevole Matteotti si disse d'accordo, in linea di massima, sul definire il provvedimento in esame come una « legge ponte », in vista della abolizione totale della censura amministrativa. Pose così il problema del « limite di validità temporale » della legge in discussione (« chiediamo al Governo se esso sia disposto ad accettare emendamenti in tal

[14] In realtà l'auspicio dell'on. Matteotti non è mai stato raccolto e le associazioni dei registi e dei critici hanno deciso di non entrare nelle commissioni di revisione. I membri non « designati », perciò, sono stati scelti direttamente dal ministro *pro tempore*, secondo quanto prevede la stessa legge, fra registi e critici non appartenenti alle associazioni professionali.

senso, o un ordine del giorno impegnativo su questo punto »), pur sottolineando non essere ancora pronta, definita, concorde, la soluzione per il « dopo ».

L'on. Delfino (MSI) difese invece l'istituto della censura, asserendo che l'abolizione veniva reclamata soprattutto dai partiti di sinistra allo scopo di poter sovvertire i valori della società occidentale. L'onorevole Barzini (PLI) disse che la censura è intrinsecamente un male perché si presta all'abuso e all'eversione da parte delle autorità, ed espresse quindi il concetto che la preservazione dei giovani dalle cattive influenze debba essere compito delle famiglie e che l'unico mezzo valido per reprimere certe deteriori manifestazioni sia il ricorso alla magistratura. L'onorevole Serroni (PCI) dopo aver ribadito che il suo gruppo era stato sempre favorevole all'abolizione della censura amministrativa, ricordò anche di sostenere il principio di lasciare alla magistratura l'applicazione severa della legge contro la pornografia e alla sensibilità dell'artista l'autocontrollo sulla sua opera.

L'onorevole Berté (DC) si espresse contro l'abolizione della censura degli spettacoli teatrali, come anche l'on. Titomanlio (DC), la prima a prendere la parola il giorno 5. Dopo aver chiesto precisazioni al ministro su questo argomento, l'on. Titomanlio si dichiarò invece d'accordo per quanto riguardava la riforma delle commissioni amministrative di censura, secondo le disposizioni contenute nel testo governativo.

L'onorevole Leccisi (MSI) raccomandò al governo di non dare all'Italia il primato poco invidiabile di non possedere uno strumento di censura preventiva a tutela del costume pubblico. Criticò vivamente sotto vari aspetti alcuni film italiani, e concluse dicendo che il MSI avrebbe votato contro il nuovo testo della legge. L'onorevole Borin (DC) si pronunciò a favore della censura preventiva, perché — disse — « oltre ad altre considerazioni essa è necessaria anche per la tutela dei giovani, giacché i genitori non sempre sembrano rendersi conto del dovere che hanno di provvedere a difendere i loro figli dai pericoli rappresentati da alcuni spettacoli ». L'onorevole Schiavetti (PSI), nel ricordare che i socialisti non potevano non tornare alla posizione originaria e dichiararsi apertamente favorevoli alla abolizione della censura, aggiunse — ripetendo il concetto formulato il giorno precedente da Matteo Matteotti — che ciò non impediva che il PSI si adoperasse affinché, se non si poteva arrivare alla abolizione della censura, le disposizioni censorie fossero le migliori possibili. In merito al concetto del buon costume, Schiavetti disse che ogni interpretazione di atti offensivi della morale doveva essere lasciata al magistrato e al codice penale.

L'onorevole Marcello Simonacci (DC), riportandosi al progetto di legge da lui presentato, impostò il suo intervento nel richiamo « ai fondamentali ed imprescindibili impegni che legano l'intendimento comune di tutela del buon costume al contestuale rispetto della libertà di espressione e di manifestazione del pensiero, sancito dalle precise norme costituzionali, che rappresentano una delle più sentite espressioni dei princìpi democratici cui i valori tradizionali e l'evoluzione stessa della cultura non possono sottrarsi. (...) A questo proposito — egli aggiunse — è alla stessa definizione del "buon co-

stume" che bisogna richiamarsi, non soltanto quale tessuto connettivo di una società civilmente organizzata ma anche, come cattolico, l'intendo: e cioè quale momento storico della morale, per sua natura assoluta, soggetto, come tale, al condizionamento dell'incessante evoluzione dell'uomo e della storia. Non è possibile definire in assoluto il "buon costume", ma è ben possibile quindi intenderlo, sentirlo e valutare tutta la responsabilità che comporta. In questo piano si deve affermare, e senza preoccupazioni, l'istituto della revisione, contenendo la legittimità della censura entro i limiti costituzionali della tutela del "buon costume", così com'è espresso nel disegno di legge, evitando che possa comunque comprimere o mortificare, sul piano politico e culturale, la competizione delle idee e la libera critica. Sarebbe veramente deplorevole — terminò Simonacci — se i mezzi messi a nostra disposizione dall'art. 21 della Costituzione onde perseguire e distruggere alla sorgente la pornografia, l'oscenità e la volgarità fine a se stessa, venissero usati a scopi di discriminazione politica o culturale ». Circa il limite per i giovani, egli disse infine di concordare con il testo governativo « che è confortato dalle conclusioni delle più recenti indagini delle ricerche pedagogiche, psicologiche e sociali ».

L'onorevole Orlandi (PSDI), chiarendo l'atteggiamento del suo partito, dichiarò che i socialdemocratici erano contrari ad ogni forma di censura. In merito al testo del provvedimento, Orlandi dichiarò che esso era pienamente soddisfacente per quanto riguardava il teatro, ma che per quanto concerneva il cinema rappresentava solo un miglioramento rispetto alla situazione precedente. Per la protezione dei minori, Orlandi si dichiarò favorevole alla unificazione del limite agli anni 16. Egli disse che il numero dei componenti delle commissioni doveva essere ridotto da sette a cinque, e concluse auspicando che la soluzione adottata fosse una soluzione-ponte per giungere alla libertà di espressione.

Natta (PCI) osservò che la legge proposta dal governo era contraddittoria perché « o si abolisce completamente o si mantiene per intero il sistema della censura ». L'onorevole Natta concluse che il suo gruppo auspicava che sull'argomento si potesse formare una più larga maggioranza per fissare alcuni punti fondamentali: « abolizione di ogni forma di censura preventiva di carattere amministrativo; prevenzione e repressione degli attentati al buon costume nel senso penalistico del termine; regolamentazione seria ed obiettiva dell'accesso dei minori alle sale cinematografiche ».

Per l'onorevole Pia Dal Canton (DC) la legge, pure avendo alcuni difetti, rappresentava un fatto positivo. In particolare ella sottolineò la negativa incidenza che gli spettacoli immorali potevano avere sugli anormali psichici. L'onorevole Terragni (DC) disse di ritenere legittima e doverosa la censura preventiva, così come gli uffici di controllo sanitario per la tutela della salute fisica dei cittadini. Egli si dichiarò contrario all'inclusione dei rappresentanti delle categorie nelle commissioni giudicanti e concluse invitando il ministro ad agire concretamente per la salvaguardia del buon costume.

Nella seduta pomeridiana del giorno 6 intervenne l'onorevole Tripodi

(MSI) il quale, dopo aver contestato le manifestazioni comuniste contro qualsiasi forma di censura, disse che non vi sarebbero stati più ostacoli alla propaganda politica di estrema sinistra in cinematografia, né frenati gli attacchi alla regione, poiché proprio i cattolici al governo si privavano dello strumento legislativo adatto per intervenire contro le speculazioni antireligiose. Così avrebbero avuto via libera anche i film « corrosivi della nostra dignità militare, dei valori patriottici e dei meriti delle nostre forze di polizia ». L'onorevole Repossi (DC), avvertendo di parlare in qualità di padre di famiglia, affermò che solo quando si fosse potuto contare su un effettivo autocontrollo degli interessati si sarebbe potuto pensare alla abolizione della censura. Repossi peraltro negò anche alla estrema destra il diritto di erigersi ad assertrice dei valori morali e religiosi del cattolicesimo « dal momento che il fascismo adoperò la censura non già per difendere quei valori ma per instaurare un sistema poliziesco e di violenze, anche contro il movimento dei cattolici organizzati ». Concludendo, Repossi disse che la legge in esame rappresentava un passo in avanti, specie in ordine alla tutela dei minori. L'onorevole Romualdi (MSI) dopo aver affermato che durante il fascismo la censura era stata applicata con molta larghezza, disse che egli sarebbe stato « quasi propenso all'attuazione dell'autocensura, se l'esperienza degli ultimi anni non avesse suggerito sconfortanti conclusioni circa la capacità di autocontrollo della categoria ». Romualdi deplorò anche l'abolizione della censura per il teatro di prosa, nel quale — disse — « si annidano i germi più velenosi della dottrina marxista ».

Il segretario del PRI on. Reale affermò che i repubblicani erano in linea di principio contrari ad ogni censura preventiva, anche perché una pronta e severa repressione dei reati da parte della magistratura non avrebbe mancato di avere un valore di ammonimento e quindi di prevenzione. Tuttavia, siccome il disposto costituzionale prevedeva esplicitamente provvedimenti adeguati a prevenire gli abusi negli spettacoli contro il buon costume; e, d'altra parte, certi episodi di severità della magistratura si erano rivelati sotto questo aspetto più rigorosi della stessa censura amministrativa, facendo riferimento al rapporto delle forze politiche che sostenevano il governo l'on. Reale affermò la necessità di un compromesso, nel quale peraltro si trovavano molti punti di pieno accordo, che i repubblicani giudicavano totalmente positivi. In proposito egli citò la esclusione del teatro di prosa e lirico dal regime di censura; il criterio esclusivamente riferito al buon costume quale base per l'azione di revisione e la concessione del nulla osta; la esclusione del potere esecutivo e burocratico dalle commissioni di revisione; e, per contro, l'instaurazione di un controllo giurisdizionale di merito da parte del Consiglio di Stato.

Dopo Reale prese la parola Calabrò (MSI) il quale sostenne la necessità che la censura fosse applicata non soltanto per la difesa del buon costume, in base all'art. 21, ma anche per tutelare i valori della religione, della patria e delle istituzioni, ai quali la Costituzione fa espresso richiamo in numerosi altri articoli. L'onorevole Targetti (PSI), dopo aver ricordato che i socialisti già durante i lavori preparatori della Carta costituzionale si erano dichiarati contrari alla censura preventiva, espresse l'avviso che, in ogni caso, il cri-

terio con cui la censura stessa doveva operare avrebbe dovuto essere quello del buon costume inteso nel senso contemplato dal codice penale.

Con la seduta pomeridiana del giorno 10 si passò al dibattito sugli emendamenti alle votazioni. Il primo emendamento all'art. 1, sostitutivo, presentato dall'on. Alicata (PCI), suonava: « La proiezione e la rappresentazione in pubblico delle opere cinematografiche e teatrali è libera ». Se tale emendamento fosse stato approvato, l'intera legge non avrebbe evidentemente avuto più ragion d'essere. In posizione di dissenso con l'emendamento Alicata si dichiarò l'on. Bartesaghi, del suo stesso gruppo, il quale, annunciando in proposito la propria astensione dal voto, affermò tra l'altro che si trattava di applicare l'art. 21 della Costituzione, sotto il quale ricade il cinema come spettacolo, articolo che a suo parere ammetteva la censura, e che non era in discussione l'art. 33 che parla di libertà di espressione artistica.

Successivamente da parte del PCI fu definita non chiara la posizione della maggioranza sulla abolizione della censura sul teatro, in base agli emendamenti aggiuntivi 12-*bis* e 12-*ter* relativi alla ammissione dei minori agli spettacoli teatrali e alla revisione dei lavori teatrali eseguiti in rivista e in commedia musicale. Fu risposto che nello stesso tempo l'emendamento governativo all'art. 1 del testo della commissione riguardava la soppressione del secondo comma « È altresì soggetta a nulla osta la rappresentazione in pubblico di lavori teatrali » e quella del riferimento al teatro nel terzo comma dell'art. 1.

Per chiarire le idee si procedette così ad un esame dell'articolo aggiuntivo 12-*bis,* presentato dal governo. Seguirono le dichiarazioni di voto sull'emendamento sostitutivo di Alicata (in realtà soppressivo della legge), cui si dichiararono favorevoli i soli comunisti, mentre liberali e socialisti motivarono le ragioni della loro astensione. In particolare, l'on. Ferri (PSI) disse che i socialisti si sarebbero astenuti dalla votazione sull'intero provvedimento. « Pur decisamente favorevoli all'abolizione della censura — precisò Ferri — i socialisti, tuttavia, in considerazione della situazione politica presente e della mancanza di una sufficiente maggioranza parlamentare consenziente, giudicando le proposte del Governo un importante passo avanti rispetto al passato, si asterranno sull'art. 1 e sul complesso della legge ». L'onorevole Lucifredi (DC), dicendosi non convinto della opportunità della abolizione della censura sul teatro, disse che si sarebbe astenuto dalla votazione sull'emendamento governativo all'art. 1, ed analoga dichiarazione fece un altro deputato DC, Arturo Viviani. Il MSI affermò che avrebbe votato contro l'articolo.

Fu deciso di mettere anzitutto ai voti l'emendamento dell'onorevole Alicata, per il quale Natta (PCI) chiese la votazione per appello nominale. L'emendamento fu respinto con questa votazione: presenti 439, votanti 362, maggioranza 182, astenuti 77; voti favorevoli 131, contrari 231. A favore si dichiararono i comunisti; contro democristiani, socialdemocratici, repubblicani, missini, monarchici. Si astennero liberali e socialisti.

Respinti quindi per alzata di mano un emendamento liberale ed un altro emendamento comunista, la Camera approvò l'articolo 1 (« Revisione dei film ») nel testo seguente, accogliendo la soppressione del secondo comma,

come da emendamento governativo: « La proiezione in pubblico dei film e l'esportazione all'estero di film nazionali, ai sensi dell'art. 8 della legge 29-12-1949 n. 958 e successive modificazioni ed integrazioni, sono soggette a nulla osta del Ministro del Turismo e dello Spettacolo. Il nulla osta è rilasciato con decreto del Ministro per il Turismo e lo Spettacolo su parere conforme, previo esame dei film, di speciali commissioni di primo grado e di appello, secondo le norme della presente legge ». L'assemblea passò quindi all'articolo aggiuntivo 12-*bis* proposto dal governo e relativo alla ammissione dei minori agli spettacoli teatrali, che fu approvato.

La Camera riprese l'11 pomeriggio l'esame dell'art. 2 nel testo della commissione con gli emendamenti apportati dal governo, con l'accoglimento di alcuni emendamenti presentati da parte DC, socialista e socialdemocratica, mentre furono respinti tutti gli altri.

L'art. 3, riguardante la composizione della commissione di secondo grado, fu approvato con l'accoglimento di due emendamenti del governo, il primo dei quali stabiliva che la commissione di secondo grado fosse presieduta dal presidente delle due sezioni che in servizio ha esercitato funzioni più elevate o, a parità di funzioni, dal più anziano di età, e l'altro aggiungeva un comma in base al quale avrebbe esplicato le funzioni di segretario il segretario avente qualifica più elevata o, a parità di qualifica, il più anziano delle due sezioni.

L'art. 4, che riguardava il funzionamento delle commissioni, fu approvato nel testo della Commissione con l'accoglimento di un emendamento di parte missina in base al quale, tanto nella seduta di primo grado quanto in quella di secondo grado, oltre all'autore dell'opera in revisione poteva e doveva essere udito anche il richiedente del nulla osta.

Si accese quindi una vivace discussione sull'art. 5 che concerneva gli spettacoli non ammessi per i minori e sul quale erano stati presentati numerosi emendamenti. Dopo ampio dibattito l'art. 5 fu approvato nel testo della Commissione con l'accoglimento dei soli emendamenti governativi. Quanto alle classi di età dei minori, si manifestarono tre posizioni, una per la esclusione — e la conferma, rispetto al passato — dei minori di 16 anni, sostenuta da missini, comunisti e socialdemocratici; una per l'elevazione dell'età ai minori di 18 anni, sostenuta dall'onorevole Migliori (DC); una infine (DC-PSI Governo e Commissione) che insistette per fissare i due limiti rispettivamente di 14 e di 18 anni. Fu quest'ultima posizione a prevalere nella approvazione dell'articolo.

Sull'art. 6 si ebbe un dibattito animatissimo. Vale la pena ricordare i precedenti, per quanto appunto concerne le motivazioni legate al nulla osta. L'art. 3 del Regolamento annesso al R.D. 24 settembre 1923 n. 3287 — in vigore al momento di questa discussione — prescriveva: « Il nulla osta per le pellicole da rappresentarsi in pubblico non può essere rilasciato quando si tratti della riproduzione: di scene, fatti e soggetti offensivi del pudore, della morale, del buon costume e della pubblica decenza; di scene, fatti e soggetti contrari alla reputazione ed al decoro nazionale e all'ordine pub-

blico, ovvero che possono turbare i buoni rapporti internazionali; di scene, fatti e soggetti offensivi del decoro o del prestigio delle istituzioni o autorità pubbliche, dei funzionari ed agenti della forza pubblica, del regio esercito e della regia armata, ovvero offensivo dei privati cittadini, e che costituiscano comunque l'apologia di un fatto che la legge prevede come reato e incitino all'odio tra le varie classi sociali; di scene, fatti e soggetti truci, ripugnanti e di crudeltà, anche se a danno di animali, di delitti e di suicidi impressionanti, di operazioni chirurgiche e di fenomeni ipnotici e medianici e, in generale, di scene, fatti e soggetti che possano essere di scuola e incentivo al delitto ».

Il disegno di legge Zotta così come era uscito dalla approvazione della 2ª Commissione permanente della Camera il 15 aprile 1959, all'art. 4 dettava: « Ove la Commissione di primo grado ravvisi nel film o nel lavoro teatrale sia nel complesso, sia in singole scene o sequenze, elementi contrari al comune sentimento del pudore o che illustrino con particolari impressionanti o raccapriccianti, non essenziali ai fini della espressione artistica, avvenimenti realmente verificatisi o anche soltanto immaginari, in modo da poter turbare il comune sentimento della morale o l'ordine familiare o da poter provocare il diffondersi di suicidi o delitti, dà parere contrario alla proiezione o rappresentazione in pubblico, specificando i motivi del proprio diniego ». All'art. 6 il disegno Zotta riprendeva poi la meccanica degli « interventi d'ufficio » di cui ai due progetti Fanfani più sopra illustrati.

Nel nuovo clima politico che si era formato (governo di centro-sinistra), data anche la posizione del PSI, contrario alla censura in linea di principio ma in accordo col provvedimento in esame per impegni di governo, una regolamentazione così complessa quale quella prevista dall'art. 4 Zotta (e, ormai, ex-Zotta), e soprattutto così poco sostenibile, alla luce della Costituzione, non poteva che essere del tutto abbandonata. Infatti, il primo emendamento presentato dal governo sostituiva il primo comma del testo della Commissione (quello qui sopra riportato come art. 4) con il seguente: « La Commissione di primo grado dà parere contrario, specificandone i motivi, alla proiezione in pubblico, esclusivamente ove ravvisi nel film, sia nel complesso, sia in singole scene o sequenze, offesa al buon costume ». Calabrò (MSI) insistette su un emendamento col quale si sarebbe dovuto dare parere contrario al film in cui nel complesso o in singole scene o sequenze si fossero riscontrare « offese alla moralità pubblica, al sentimento religioso, al culto della patria, al buon costume, o turbamento dei buoni rapporti internazionali ». Ferri (PSI) ribadì l'emendamento che mirava a sostituire le parole « al buon costume » con le parole « al comune sentimento del pudore ». A suo avviso la formulazione proposta era meno vaga di quella della Commissione e corrispondeva più fedelmente al dettato e allo spirito della Costituzione. Questo emendamento fu respinto con 238 voti contrari e 233 favorevoli. Natta (PCI) insistette sull'emendamento comunista che voleva sostituire le parole « al buon costume » con le parole « al buon costume secondo quanto disposto dal codice penale in vigore ». Antonio Grilli (MSI) sottolineò l'importanza fondamentale del problema inerente alla portata del concetto di buon costume, auspicando che la DC non raccogliesse

la interpretazione ingiustificatamente limitativa proposta dai socialisti. Oronzo Reale, a nome del PRI, dichiarò di non accettare nessuno dei vari emendamenti, osservando che l'avverbio « esclusivamente » contenuto nell'emendamento governativo, che i repubblicani accettavano, era sufficiente a dare la giusta interpretazione del termine « buon costume ».

Dopo l'on. Degli Occhi, monarchico indipendente, il quale fece riserve sulla portata dell'espressione « comune sentimento del pudore » proposta dai socialisti, il relatore della maggioranza, on. Bisantis (DC), disse che era favorevole agli emendamenti del governo e contrario a tutti gli altri. In particolare egli sottolineò il significato di « buon costume » quale emerge dai lavori preparatori della Costituzione. Intervenendo a sua volta, il ministro del turismo e dello spettacolo Folchi ricordò che non era quello il luogo opportuno — come egli aveva già dichiarato in sede di replica — per enucleare un concetto come quello di buon costume, interpretazione da rimettere alla magistratura in sede di applicazione della norma. Nello stesso modo si disse contrario all'emendamento Calabrò, che avrebbe voluto estendere la materia da sottoporre al « sindacato censorio ». Concluse dicendo che la formulazione proposta rappresentava il frutto di un accordo al quale il suo gruppo intendeva rimanere fedele.

Per dichiarazione di voto a nome del gruppo democristiano, l'on. Lucifredi sottolineò la razionalità del testo governativo che rispecchiava l'accordo intervenuto fra i gruppi componenti la maggioranza. L'avverbio « esclusivamente » aveva un suo valore sostanziale in quanto, egli disse, tendeva a chiarire l'assoluta esclusione di ogni censura a fini di discriminazione politica o di persecuzione ideologica. A suo avviso l'avverbio non voleva invece limitare il concetto di buon costume ai casi di reato penale, perché una censura amministrativa non può avere lo stesso oggetto della valutazione del giudice penale. L'onorevole Alicata (PCI) ritenne di ravvisare nelle dichiarazioni dell'on. Lucifredi una estensione del concetto di buon costume che avrebbe demolito in pratica il significato dell'avverbio « esclusivamente », fino a riammettere di fatto tutta la casistica della vecchia legge che si affermava di voler modificare. Concluse affermando che il governo aveva il dovere di dire una parola chiarificatrice per evitare che la Camera esprimesse il suo voto su un piano equivoco. L'onorevole Almirante (MSI) prese atto invece con soddisfazione della dichiarazione Lucifredi, affermando che nella sostanza accettava l'emendamento MSI. Da ciò egli trasse la conseguenza che tale impostazione divergeva sostanzialmente dalle interpretazioni date al concetto di buon costume dai socialisti, socialdemocratici e repubblicani e chiese al governo di specificare meglio la propria posizione. A nome del PSDI, l'on. Orlandi ribadì una posizione apertamente contraria ad ogni censura ideologica o amministrativa, sottolineando che il suo gruppo non poteva andare oltre il concetto del buon costume così come esso risultava dal testo del governo. Orlandi aggiunse che l'interpretazione della norma non poteva che essere data dal significato delle parole che la componevano, e in questo caso le parole derivavano direttamente dalla Costituzione. L'onorevole Ferri, confermando che il gruppo del PSI era contrario ad ogni forma di censura che andasse oltre il limite posto dalla Costituzione e al concetto del buon

costume, pur prendendo atto delle assicurazioni date dal ministro, ma ritenendo troppo estensiva la dichiarazione dell'on. Lucifredi, insistette sul suo emendamento.

Il presidente del gruppo della DC, Zaccagnini, osservò che la dichiarazione fatta a nome del gruppo dall'on. Lucifredi si componeva di due parti: la prima, di carattere dichiarativo, che rispecchiava il pensiero della Democrazia Cristiana circa la necessità di una censura nei termini precisamente previsti dalla Costituzione, con esclusione di qualsiasi censura sul terreno ideologico e della libertà di pensiero; la seconda parte conteneva l'interpretazione democristiana sull'emendamento socialista, al quale il suo gruppo non poteva non essere contrario. A questo punto Lajolo (PCI), relatore di minoranza, ritirò l'emendamento del proprio gruppo, associandosi a quello socialista, sul quale chiese lo scrutinio segreto.

Almirante (MSI) insistette per la votazione dell'emendamento Calabrò. Laconi (PCI), affermando che la Camera non poteva abdicare al suo compito di interpretare l'articolo della Costituzione, chiese al presidente di esigere che le votazioni avvenissero su posizioni di assoluta chiarezza rinviando, se necessario, la seduta per consentire ai gruppi di maggioranza di accordarsi su un testo preciso da sottoporre all'assemblea.

Il presidente on. Leone fece osservare che le posizioni, in rapporto alle votazioni che la Camera si accingeva a compiere, erano già chiare. Commissione e governo proponevano una formula che riproduceva il resto della Costituzione. Qualunque fosse l'interpretazione che ciascun gruppo volesse dare di tale formula, essa sarebbe stata l'interpretazione del gruppo e non sarebbe risultata vincolante per l'interprete al di là dei normali mezzi di interpretazione delle norme costituzionali. Anche l'emendamento socialista — egli aggiunse — rispecchiava l'intendimento di un gruppo di dare alle parole « buon costume » una particolare interpretazione. Ma si trattava di posizioni collegate a premesse politiche su cui egli non poteva interferire. Pertanto egli doveva — non essendosi evidentemente in presenza di una questione di costituzionalità per una norma che riproduceva « ad litteram » una formula della Costituzione — astenersi da qualsiasi iniziativa.

Il presidente indisse quindi la votazione sull'emendamento Calabrò, che fu respinto. Fu poi votato a scrutinio segreto l'emendamento socialista, sul quale si ebbe la seguente votazione: presenti e votanti 471, maggioranza 236, voti favorevoli 233, voti contrari 238. L'emendamento fu pertanto respinto per soli tre voti. Fu quindi posto in votazione e respinto un emendamento del MSI relativo alla soppressione dell'avverbio « esclusivamente ». A questo punto l'onorevole Ferri (PSI) propose di rinviare il seguito della discussione, anche per consentire di raggiungere un accordo su un comma aggiuntivo all'art. 6.

Il presidente aderì e il 12 aprile si ebbe il seguito del dibattito. In apertura di seduta il segretario del PRI, Reale, presentò un emendamento all'art. 6 nel quale si disponeva che, dopo le parole « buon costume », venisse aggiunto « ai sensi dell'art. 21 della Costituzione ». Il presidente della commissione interni, Riccio, dichiarò di ritenere superfluo tale emendamento, e dello stesso avviso fu il sottosegretario Lombardi, il quale tuttavia si rimise

al voto della Camera. L'onorevole Reale, dal canto suo, non negò il carattere pleonastico dell'emendamento, che non era però inutile, specialmente dopo quelle che egli definì le « non sempre chiare esposizioni » del giorno precedente; e aggiunse che l'emendamento avrebbe contribuito a dissipare un equivoco, col richiamo al contenuto della locuzione « buon costume » secondo la Costituzione. Insistette pertanto sulla votazione e sull'approvazione dell'emendamento. L'onorevole Alicata (PCI) dichiarò che la sua parte avrebbe votato a favore dell'emendamento Reale, mentre in senso contrario e sostenendone la improponibilità anche tecnica parlarono gli onorevoli Antonio Grilli, Delfino e Manco, tutti del MSI.

Il presidente della Camera Leone, intervenendo sulla questione della proponibilità o meno, osservò che si era votato un emendamento Paolicchi (PSI) al 1° comma, e che tale emendamento era stato respinto. Veniva presentato un comma aggiuntivo che non riproponeva quanto era contenuto nell'emendamento Ferri, sicché non c'era contraddizione con quanto era stato già deciso. Il relatore di maggioranza, Bisantis, sottolineò che a suo avviso l'emendamento Reale non avrebbe apportato alcun mutamento. Il ministro Folchi, a sua volta, osservò di avere già precisato nel suo discorso di replica che la nozione di buon costume era esclusivamente quella recepita nell'art. 21 della Costituzione del quale la legge in esame era legge applicativa. L'onorevole Almirante (MSI) disse che l'emendamento era inutile, perché la legge rispondeva ovviamente all'art. 21 della Costituzione; e sostenne che in realtà con esso si sarebbe riproposta una interpretazione della norma costituzionale a cui il MSI era contrario. Seguì dunque il voto sul comma aggiuntivo proposto dall'on. Reale — che fu approvato — mentre in seguito fu approvato anche l'intero art. 6 nella sua formulazione.

Dopo l'art. 7 relativo al giudizio di secondo grado e l'art. 8 sul ricorso al Consiglio di Stato, fu quindi approvato l'art. 9 — rilascio del nulla osta — con l'accoglimento dell'emendamento sostitutivo del primo comma proposto dal governo, che diceva: « Qualora la Commissione non ravvisi nel film elementi di offesa al buon costume o a norma dell'ultimo comma degli articoli 6 e 7, l'Amministrazione rilascia al presentatore il nulla osta per la proiezione del film in tutto il territorio dello Stato », e dell'emendamento, ancora governativo, che sopprimeva il secondo comma del testo della commissione.

Sull'art. 10 del progetto, relativo alla diffusione per radio o per televisione, il punto controverso fu la possibilità che gli spettacoli per i quali fosse stato negato il nulla osta o fossero stati esclusi i minori di 18 anni potessero essere trasmessi per televisione e diffusi per radio. In senso negativo si pronunciarono governo e DC, in senso favorevole PSI e PCI. Il PCI sostenne che, accogliendo la tesi del governo, si sarebbe ostacolata la diffusione della cultura e che, comunque, la questione doveva rientrare nella regolamentazione del settore radiotelevisivo. Il governo e la DC, invece, fecero presente soprattutto la difficoltà pratica di mandare a letto i figli minori quando l'annunciatrice avverte che lo spettacolo in onda non è per tutti. La seduta fu anche sospesa, allo scopo di cercare una formula di compromesso. Alla ripresa, però, il presidente annunciò che, non essendo stato raggiunto un

accordo in proposito, su richiesta del PSI si sarebbe proceduto alla votazione a scrutinio segreto dell'emendamento soppressivo del riferimento ai minori di 18 anni contenuto nell'art. 10. L'emendamento fu respinto con la seguente votazione: presenti e votanti 454, maggioranza 228, favorevoli 197, contrari 257.

Il primo comma dell'articolo 12, dopo una votazione per divisione, fu sostituito da un emendamento del PCI (Gullo-Guidi) analogo nella sostanza ad altri presentati dal MSI e dall'onorevole Orlandi (PSDI). L'emendamento rigettava la competenza del tribunale o eventualmente della Corte d'assise di Roma, stabilendo invece la competenza del tribunale o della corte d'assise del luogo ove fosse avvenuta la prima proiezione in pubblico del film o dove l'opera teatrale fosse stata rappresentata per la prima volta; non consentiva la remissione del procedimento al pretore. Fu quindi accolto l'emendamento governativo in base al quale al giudizio si procedeva con rito direttissimo.

Sull'art. 14, l'on. Paolicchi (PSI) presentò un ordine del giorno concordato dalla maggioranza che diceva: « La Camera, considerato auspicabile il maturare di condizioni oggettive che impegnino la responsabilità privata dei produttori e degli autori nel rispetto delle norme costituzionali che si riferiscono allo spettacolo, invita il Governo a favorire la maturazione di queste condizioni per rendere possibile una più democratica organizzazione dello spettacolo, fatto salvo il problema dei minori ». Paolicchi rilevò che l'accordo raggiunto su questo ordine del giorno « aveva preso le mosse da due fatti: l'effettivo miglioramento della situazione apportato da questa legge e la volontà dei partiti della maggioranza di considerare provvisoria questa legge perché essa costituisce il primo passo verso una organizzazione più democratica dello spettacolo ». Parlarono quindi il relatore di minoranza onorevole Lajolo (PCI), annunciando un emendamento del gruppo comunista all'ordine del giorno socialista, secondo il quale le disposizioni della legge in esame avrebbero dovuto decadere entro il 31 dicembre 1963; l'on. Delfino (MSI), contrario all'ordine del giorno; l'on. Russo Spena (DC), annunciando il voto favorevole della sua parte all'ordine del giorno Paolicchi, e contrario all'emendamento Lajolo. Il ministro Folchi pose in rilievo che non si poteva parlare di legge-ponte, anche se il traguardo da raggiungere come aspirazione restava quello dell'autodisciplina di categoria, corredata naturalmente da ampie garanzie e non certo ridotta a strumento privatistico. La partecipazione delle categorie alle commissioni, anche se non maggioritaria, poteva rappresentare un primo passo verso l'autodisciplina. Peraltro nessun termine poteva essere stabilito, anche se il governo avrebbe compiuto ogni sforzo per favorire quell'auspicabile clima di maturità. Lajolo affermò a questo punto che la maturazione avrebbe dovuto avvenire nel governo che, a suo parere, non manteneva invece alcune precise promesse nel senso dell'autocontrollo formulate dal presidente del consiglio in una riunione con i rappresentanti delle categorie cinematografiche. Il presidente del consiglio Fanfani intervenne smentendo. Disse che durante una colazione amichevole (« e cioè in un momento non certo indicato per l'assunzione di impegni precisi ») fu affacciata da alcuni uomini politici e da alcuni produttori l'ipotesi

di un autocontrollo in luogo della censura. « Se ne discorse: per lo più i politici si dichiararono favorevoli ed anche qualche produttore. Comunque, non furono assunti impegni, tranne quello di studiare la soluzione prospettata ». A questo fine l'onorevole Fanfani vedeva tendere l'ordine del giorno socialista, che non poneva scadenze, poiché l'obiettivo da perseguire presupponeva un accordo preventivo, tra le categorie e le attività cinematografiche, il quale facesse certi del grado di maturità democratica raggiunto. La Camera approvò quindi l'ordine del giorno Paolicchi e respinse l'emendamento Lajolo.

Barzini annunciò per il PLI il voto contrario alla legge. Ferri dichiarò che il gruppo socialista si sarebbe astenuto, come annunciato, dalla votazione. Calabrò annunciò il voto contrario del MSI mentre l'on. Russo Spena, nel dichiarare il voto favorevole della DC, affermò tra l'altro che il suo gruppo era consapevole di avere contribuito, varando questa legge, al proseguimento dell'intrapreso cammino nella libertà senza venir meno ai princìpi fondamentali. L'onorevole Covelli concluse le dichiarazioni di voto dichiarando che i deputati del partito monarchico avrebbero votato contro la legge.

La votazione: presenti 460, votanti 412, astenuti 48, maggioranza 207; favorevoli 235, contrari 177.

Nel dibattito in Senato, fra gli altri, il senatore Battaglia (PLI) confermò che la sua parte politica era contraria alla legge in discussione. In particolare disse che il concetto di « buon costume » così come era stato definito era non solo troppo elastico ma anche tutt'altro che chiaro. Egli criticò anche l'impostazione generale del progetto, che secondo lui non rispondeva alle libertà costituzionali. In definitiva il PLI pensava che cinema e teatro avrebbero dovuto essere lasciati liberi da vincoli e da restrizioni. Parlò poi il socialdemocratico Lami Starnuti, il quale annunciò il voto favorevole della sua parte. Egli, però, pur concordando sulle linee generali, lamentò che il concetto di « buon costume » fosse rimasto imprecisato. Il senatore Riccio (DC) sostenne la bontà della legge, pur avanzando rilievi e osservazioni. Il senatore Schiavone (DC), relatore, ribadì l'opportunità di varare la legge nel testo approvato dall'altro ramo del Parlamento.

Il ministro Folchi osservò che il testo in esame non si discostava da quello che il Senato aveva approvato a suo tempo. Immutato restava infatti il campo censorio, anche se tanto a lungo si era discusso alla Camera a proposito dell'ormai famosa locuzione del « buon costume », recepita dall'articolo 21 della Costituzione e ripetuta dalla legge: « Rifiutando ogni restrittiva interpretazione penalistica e respingendo altresì l'opportunità di una enucleazione del concetto, di una indicazione, cioè, dei beni tutelati o tutelabili attraverso la formulazione del buon costume dell'art. 21, l'altro ramo del Parlamento ha reso omaggio alla saggezza del Senato che, d'accordo con il Governo d'allora e di oggi, confermò la propria fedeltà al testo costituzionale lasciando agli organi incaricati di applicare la legge, ai giudici, alla Corte Costituzionale il compito di dare quella interpretazione che sembre-

rebbe, d'altra parte, difficile attraverso una legge ordinaria in quanto, estendendo o limitando per avventura il significato della locuzione, si potrebbe al limite modificare il testo costituzionale: ciò che soltanto attraverso le costituzionali procedure sarebbe invece possibile. La preoccupazione maggiore affiorata in tante circostanze — proseguì l'on. Folchi — che cioè il potere esecutivo, attraverso gli organi della censura, volesse impedire o soffocare la trattazione di tematiche politiche o sociali e così ostacolare, nel suo diritto di informazione e nella sua libertà d'indagine, il cinema, deve considerarsi totalmente e definitivamente eliminata, ed è questo ciò che più importa nella difesa di quel patrimonio morale che non si esaurisce nel comune senso del pudore e che vuole avere particolare riguardo alla tutela della sanità morale dei minori. Tutti, infatti, si sono dichiarati contrari ai film osceni e all'esaltazione del vizio e tutti hanno riaffermato la ben più alta funzione formativa ed informativa che spetta al cinematografo nel nostro umanissimo e civilissimo Paese. La censura usata per motivi che non siano quelli del "buon costume" — dichiarò il ministro — somiglierebbe più ad una fuga che ad una risposta: io sono convinto che alle tematiche si risponde con le tematiche, all'arte con l'arte, alla polemica con la polemica, giacché coloro che così non facessero e preferissero affidarsi alle comode forbici della censura, confesserebbero implicitamente di non aver fiducia in quei valori culturali e morali, sociali e politici di cui essi affermano di essere portatori per primi. "Buon costume" e soltanto buon costume, ribadito opportunatamente dall'avverbio "esclusivamente", è il concetto che circoscrive il campo censorio secondo lo spirito e la lettera della Costituzione ».

Il ministro si soffermò quindi sull'abolizione della censura preventiva per il teatro drammatico e lirico, motivandola soprattutto con « taluni dati numerici e taluni significativi confronti: al teatro di prosa vanno due milioni di persone contro i 750-800 milioni di spettatori paganti del cinematografo. Al teatro va certamente oggi un pubblico di ben maggiore qualificazione. Nel teatro di prosa ai vertici del successo, per rappresentazioni, spettatori ed incassi, sono i lavori moralmente più sani. Anche un confronto con la diffusione dei libri può essere istruttivo. Un libro di successo supera certamente le centomila copie ed ogni copia ha due o tre lettori al minimo, ma una commedia di successo non raggiunge quasi mai i centomila spettatori. La prova dell'esigua misura con cui è intervenuta sino ad oggi la censura sul teatro di prosa è data dal fatto che per una presentazione media di un migliaio di copioni ogni anno si è avuta una bocciatura ogni due anni; e le forbici censorie hanno toccato poco più del due per cento dei lavori presentati. Ben diversa è la situazione del cinematografo. I due termini, teatro e cinematografo, non possono avere neppure confronto. Mentre l'intervento repressivo può verificarsi con efficacia nel teatro, lo stesso intervento nel cinematografo sarebbe tardivo e parzialmente inefficace perché giungerebbe quando il film sarebbe stato visto già da centinaia di migliaia di spettatori. L'abolizione della censura sul teatro vuol significare anche agli uomini di teatro e allo stesso pubblico assunzione di maggiori responsabilità che non possono non essere collegate a quella auspicata maggiore maturità, sicuramente destinata a favorire, di fronte a platee più numerose, un più alto e

un più nobile impegno del nostro teatro di prosa ». Quanto alla pretesa incostituzionalità di tale posizione, il ministro osservò che il costituente aveva pensato anche ad altre forme di prevenzione « e, nel caso del teatro, ve ne è una di grande importanza: il limite di età, per la prima volta introdotto in Italia, fissato a diciotto anni. È questa l'età che, in armonia con l'ordinamento giuridico, sembra assicurare quella maturità cui un giovane è certamente pervenuto e che garantisce anche, in analogia al nuovo termine fissato per il cinematografo, la doverosa tutela della sanità morale ».

A proposito della formula della « legge-ponte », Folchi disse: « il Ministro e lo stesso Presidente del Consiglio ebbero a dichiarare all'altro ramo del Parlamento che c'è stato, a questo riguardo, un equivoco. Lo stesso Senato discusse a suo tempo dell'autocensura e dell'autodisciplina di categoria come di un traguardo al quale si dovesse guardare con simpatia e in ciò era confortato da un giudizio espresso dal Pontefice, il quale nel 1955 aveva affermato che "una soluzione ideale sarebbe stata quella di una vigilanza e di un controllo morale esercitato sui film dalle stesse categorie che contribuivano alla realizzazione delle opere cinematografiche" ».

Concludendo, il ministro Folchi osservò che la legge doveva essere considerata come destinata a disciplinare la materia della revisione dei lavori teatrali e cinematografici in una visione più democratica, più liberale, più moderna del teatro e del cinema, ai cui responsabili egli rivolse un appello « perché di questa maggiore libertà facciano migliore uso nel rispetto di certi valori morali che il "buon costume" eleva a sintesi essendo, al di là di ogni dotta disputa, nozione viva e sentita della coscienza del nostro Paese. D'altra parte — concluse l'onorevole Folchi — questa legge si inquadra nel programma organico che il Governo intende svolgere ed attuare ed essa, nei suoi termini essenziali, fa parte dell'accordo intervenuto fra i partiti della coalizione di centro-sinistra. Il cinematografo non è soltanto lo specchio del nostro tempo, è anche lo schema sul quale la realtà nuova può modellarsi. Sono queste le ragioni di un rinnovato senso di responsabilità che noi domandiamo a coloro che alle sorti del cinema presiedono: siano essi consapevoli del gran bene e del gran male che questo insostituibile strumento può compiere e lo impieghino con intelligenza e con onestà. Sia il cinema consapevole della sua dimensione umana, popolare e sociale ».

Dopo il discorso del ministro, l'assemblea si occupò degli articoli della legge. Gli articoli, respinti gli emendamenti del sen. Nencioni (MSI), furono approvati nel testo della Camera. Successivamente, vi furono ancora vari interventi per dichiarazione di voto. Il sen. Luporini (PCI) segnalò il voto contrario della sua parte; aggiunse che la legge non rispondeva alle reali necessità in quanto, ribadì, sarebbe stato bene abolire qualsiasi censura amministrativa. Anche il sen. D'Albora (PDIUM) si disse contrario al provvedimento, e così il sen. Nencioni del MSI. Il liberale Battaglia, a sua volta, fu contrario, sostenendo che la legge era restrittiva e che la concezione liberale non consentiva le limitazioni previste. Ultimo a prendere la parola per dichiarazione di voto fu il sen. Caleffi (PSI), che annunciò l'astensione dei socialisti, pur riconoscendo la sua parte che la legge presentava sostanziali miglio-

ramenti rispetto al testo precedente: « è già qualcosa, e ciò non può essere negato ».

L'approvazione di quella che sarebbe stata la legge 21 aprile 1962 n. 161 fu definitiva il 18 aprile 1962. Erano trascorsi quattordici anni dalla Costituzione repubblicana, cioè dalla sanzione di princìpi — abbiamo chiarito — inequivocabilmente *contro* la censura. Ma la legge n. 161 lo ignorava, e nella sostanza, malgrado i trentanove anni *dopo* e tutto il resto, non smentiva il Regolamento del 1923.

La censura in azione

Assai faticoso, dunque, il parto di una nuova legge di censura (cioè, di « revisione »).

Luigi Freddi — al quale non si può certo rimproverare di non aver chiamato la censura col suo nome — avrebbe poi potuto vantarsi che durante la *sua* direzione generale (dal 1934 al marzo 1939, quando divenne vicepresidente e consigliere delegato di Cinecittà) « nessun film italiano fu proibito ». Appunto, quel che c'era da proibire, veniva proibito *prima*. Se all'inizio della attività di Freddi « il primo episodio » era stato « sommamente doloroso » (« il Duce non mi ricevette [...]. La verità è che il conte Ciano, con una procedura un po' sommaria che aveva invertito l'ordine tradizionale, aveva fatto tutto per conto suo; cosicché il Duce aveva appreso della mia nomina dai giornalisti! »), la carriera proseguì con grandi soddisfazioni. Il suo scopo fu fin dall'inizio quello di sottrarre la censura « ad una pratica esclusivamente negativa per conferirle facoltà positive e possibilità suscitatrici ». Egli lamentava nel suo primo « rapporto »: « La revisione dei cosiddetti copioni, allo stato attuale delle cose, è una pura formalità che quasi sempre s'adempie contemporaneamente alla revisione delle pellicole già eseguite o già doppiate. Cosicché la censura viene a trovarsi di fronte al fatto compiuto ». Invocava l'esempio della Germania: « La censura non vuol essere solo critica o negazione. Essa intende essere anzitutto la collaborazione dell'attività cinematografica. Lungi dall'essere un arcigno moralista, il censore del film non vuol parlare dall'alto con sussiego, ostacolando continuamente la fatica del creatore cinematografico. Egli deve, seguendo le direttive del ministro Goebbels, contribuire a dare ciò che riempie i cuori degli uomini per spingerli, rivelando valori eterni, verso mondi migliori ». Mondi che infatti per alcuni milioni di uomini sarebbero stati, come ognun sa, quelli dell'al di là, definitivamente, per mezzo dei campi di sterminio e di una guerra di aggressione.

Ma proseguiamo. Freddi, in nome del modello nazista e della censura preventiva, era contro « lo spirito di ordinaria amministrazione » della censura precedente alla sua gestione: « nella pratica abbiamo visto come le commissioni si siano limitate ad una ben modesta opera. Infatti, nei casi più importanti, come ad esempio per il film *All'ovest niente di nuovo* [All Quiet on the Western Front], prima ancora che la censura potesse intervenire le decisioni erano prese dal Capo del Governo. (...) In altri casi i palliativi della censura sono stati ridicoli. Come nel film *Pranzo alle otto* [Dinner at Eight], dove di una lunga, magistrale ma terribile, scena di suicidio, non sa-

pendo che fare, si è tolta la conclusione mentre il punto pericoloso era appunto nella preparazione. O come nel film *Cavalcata* [Cavalcade], nel quale la censura ha fatto inserire nelle scene della guerra europea alcune cariche della cavalleria italiana eseguite nella brughiera di Gallarate! ». E proseguiva: « Nei riguardi della produzione estera l'ufficio può compiere un'azione di grande efficacia. (...) L'ufficio potrebbe avere una tempestiva influenza, realizzando con criteri di opportunità ben meditata l'esclusione o la correzione di film o di loro parti, moralizzando anche questo campo che troppo spesso soggiace ad influenze poco chiare. L'ufficio inoltre potrebbe anche sviluppare cautamente ed indirettamente un'azione presso le case produttrici straniere in modo che queste siano indotte, di fronte al pericolo di veder chiuse le porte italiane alla loro produzione, (...) ad evitare di trattare argomenti, sia pure in brevi scene come spesso è avvenuto, che siano offensivi o denigratori per il nostro Paese. Si vedrebbero così sparire anche dalla circolazione estera taluni film oltraggiosi (tipo *Farewell to Arms* e *Scarface*) e si può essere sicuri che le case straniere non tratterebbero più simili argomenti ».

Queste le deformate e spietate linee ispiratrici dei cinque anni di attività « moralizzatrice » di Luigi Freddi. Ovvia la sua soddisfazione nel dichiarare di non aver proibito nessun *film* italiano, i suoi interventi andavano direttamente alle fonti, alle idee. Perfino a proposito di *Vecchia guardia* (« il Regime, secondo me, non aveva certo bisogno di quelle riesumazioni e di quei lenocini, che invece potevano suscitare e provocare reazioni dannose ») egli scrive : « è certo che se la censura, secondo i miei criteri, avesse funzionato all'origine, quel film non si sarebbe fatto ». Nello stesso tempo, Freddi giudica un « errore », lo « scrupolo di non intaccare formalmente [con nuove leggi: piuttosto « si trattava di applicare quelle che c'erano, con un criterio più consono alle esigenze nuove »] le cosiddette libertà spirituali. Errore perché le eventuali suscettibilità che si sarebbero urtate si limitavano a una breve cerchia sterile e senza echi, mentre la gente di buona volontà non avrebbe cessato di creare entro i nuovi limiti (...) ». Sono gli stessi accenni al « culturame », gli stessi appelli alla « maggioranza silenziosa » che si sarebbero ascoltati anni dopo, in epoche fra loro diverse, accomunate da un uguale disprezzo per l'anticonformismo e l'intelligenza.

Abbiamo anche evitato — a leggere lui stesso — guai peggiori della legge in vigore dal 1923 al '62, anche se l'attività di Freddi è stata ugualmente ricca di episodi sintomatici. Fra l'altro egli redigeva « rapporti » amplissimi, che si inoltravano nei dettagli storici, tecnici e, per così dire, critici di ciascun film. Di *La grande illusione* [La grande illusion], egli scrive ad esempio: « un film caratteristicamente politico, espressione di quella mentalità rinunciataria, antieroica che s'è appesa allo straccio bianco del pacifismo (...) mentalità codarda (...) tracce di elementi disgregatori, corrosivi, che agiscono in maniera quasi capillare, per lenta penetrazione (...) ». E più avanti: « Un altro caso di un film che il pubblico italiano, allora, non poté vedere per causa mia — e ne assumo tuttora la responsabilità — è quello che riguarda *Scarface*.

Ma anche questo prodotto, dopo tant'anni, è stato portato dalla speculazione sugli schermi nazionali, per cui tutti hanno potuto giudicarlo ». Quanto rammarico in queste parole (dove « giudicarlo » sta chiaramente per « condannarlo »). Le ragioni sono chiare, d'altronde, perché Freddi, spesso, *capiva*: « Film che non dava un attimo di respiro [*Scarface*], sceneggiato con una tale diabolica maestria che fa stare per due ore lo spettatore col cuore in gola. Ma, a parte il carattere del film, che è una vera scuola del delitto, non si può dimenticare che tutti i criminali che sostenevano l'impalcatura del terrificante soggetto, anche se vivevano in ambiente americano, erano scrupolosamente e deliberatamente classificati come italiani ». Freddi permise *Modern Times* (Tempi Moderni): « "Penso: 1) che potrebbe essere non politicamente opportuno proibire un film di Charlot del quale tutti, ormai, hanno sentito parlare, e per il livello artistico del lavoro e per il fatto che nessuna scalfittura può essere procurata dalle frecce di Charlot; 2) che il film *Tempi moderni* ha per bersaglio principalmente il mondo americano e ciò esorbita dalle nostre opportunità censorie. Comunque, si resta in attesa delle superiori decisioni". Il Duce vide il film, si divertì, e mi ordinò di concedere il nulla-osta. Soltanto mi suggerì di togliere una scena: quella in cui Charlot, carcerato, si ciba involontariamente di cocaina ». E di *Quai des brumes* (Il porto delle nebbie) dice: « ed ora un caso grave, come lo sono tutti quelli in cui una grande maestria tenta di coprire il ribrezzo della materia »; dopo un'analisi come al solito assai estesa e approfondita in cui più volte parla di « innegabile eccellenza artistica », di « spietatezza resa più acre da una recitazione perfetta e da un verismo esasperante », così conclude: « So bene che bocciare questo prodotto significa suscitare l'ostilità, il sarcasmo e forse il disprezzo di quella cerchia di intellettuali che è pronta a svenire di entusiasmo dinanzi a prodotti carichi di intenzioni dissolventi. (...) Il film è, probabilmente, almeno nel suo genere, un capolavoro. Ma è ciò che maggiormente preoccupa. Questa Direzione non ha esitato, quando si è trovata di fronte ad altri capolavori, pur venati di qualche immoralismo, come *La kermesse eroïque,* a dar fiato alle trombe per appoggiare quei prodotti. Ma in questo caso ritiene di pronunciare risolutamente una parola precisa: no. Avverto che cospicue forze, e non soltanto intellettuali, operano ed agiscono per influire sul verdetto della censura ». Sono appunto i film importanti, come più volte si ha occasione di notare, a preoccupare maggiormente i censori. Del resto Freddi cita anche « un caso di... generosità censoria », riguardante *The Adventures of Marco Polo* (Uno scozzese alla corte del Gran Kan). Malgrado il soggetto fosse di « Robert Sherwood, autore della famosissima commedia antitaliana "Idiot's Delight" nella quale l'Italia e l'esercito italiano sono oggetto delle più basse, delle più ignobili, delle più volgari, delle meno giustificate calunnie », egli scrisse a Ciano: « Il pubblico italiano può anche sorridere di questa farsa, perdonando generosamente agli autori anche il malanimo che vi hanno messo. Passando il film, faremo anche un grande piacere al comm. Mario Luporini, rappresentante in Italia della casa americana produttrice, compensandolo un poco del suo costante ed esplicito zelo verso il nostro Ministero. È infatti nella sua saletta da proiezione, che

V.E. può quasi ogni sera visionare in anticipo ed in versione originale i film americani sui quali v'è qualche dubbio dal punto di vista della censura ».

La legge di « revisione », fino al '62, rimase la stessa lasciata generosamente in vita dal commendator Freddi. Ci sentiamo di escludere che tutte le sue considerazioni non siano state mai più tenute presenti? L'elenco dei « casi » interessanti *post*-Freddi non è meno ricco di quello premurosamente documentatoci dal primo direttore generale: anzi. Vale la pena ricordarne qualcuno, anche per ripetere che al di là delle proibizioni e delle « moralizzazioni » la censura è sempre stata nemica delle idee. Prima di Freddi e da Freddi in poi. Come si rileva anche dalla relazione di minoranza Lajolo nella 2ª Commissione permanente della Camera (in esame del progetto Zotta), « non si è fatto mai questione fra arte e non arte ma, soltanto, di discriminazione politica »: i soggetti "Noi che facciamo nascere il grano", sui contadini e le terre incolte della Calabria, di Giuseppe De Santis, e "Gli uomini del fiume" di Carlo Lizzani, nel '52, subito dopo l'alluvione nel Polesine, non poterono mai essere realizzati, così come i soggetti "Chiaravalle va in pianura" ancora di De Santis, "Fornaci" di Franciolini, "I minatori" di Mida e Cassola, "Questa è la nostra città" di Moravia. Dal '45 — esemplificava ancora l'on. Lajolo — la censura ha colpito fra l'altro: *L'onorevole Angelina* e *Anni facili* di Zampa, *Il grido* di Antonioni, *Il fuorilegge* e *Il sole sorge ancora* di Vergano, *Totò e Carolina* di Monicelli; « tagli gravissimi » furono imposti ai documentari *I fatti di Modena, Modena città dell'Emilia rossa, Nel Mezzogiorno qualcosa è cambiato, Gente di Venafro, Agro romano, Violenza,* mentre furono vietati *La lunga lotta, Il cammino della libertà, I fatti di Celano;* altri tagli subirono *Fuga in Francia* di Soldati, *Senso* di Visconti, *Due soldi di speranza* di Castellani, *La spiaggia* di Lattuada, *L'assassino* di Petri, *Odissea nuda* di Rossi, *La ricotta* di Pasolini.

Due fatti — per altro noti e non nuovi — accaduti negli ultimi mesi del 1967, offrono ancora l'opportunità di una breve riflessione *a*) sui rapporti fra « prevenzione » e giudizio della magistratura; *b*) sui rapporti fra censura e giudizio estetico. Il caso del film *La Cina è vicina* — cui il nulla-osta di circolazione fu negato e quindi concesso nel giro di poche ore, rispettivamente dalla commissione di primo grado e dalla commissione d'appello —; e il sequestro di *Blow-up* da parte della magistratura di Ancona (dopo che il film si proiettava liberamente in tutta Italia e all'estero da tempo, avendo ottenuto il nulla-osta ministeriale), e la sua successiva « assoluzione » da parte di quella di Napoli. Ciò evidentemente contribuì a mettere ancora una volta in discussione la regolarità e la « tranquillità » del vigente sistema legislativo. Qual è infatti, allora, il valore delle disposizioni amministrative cui il film è soggetto? Esse non tutelano né il film né lo spettatore, anche quando sanciscono che il film è in regola con due leggi dello Stato, appunto la legge sulla « revisione dei film » e quella sul « nuovo ordinamento dei provvedimenti a favore della cinematografia ». I film italiani, infatti, sono

ammessi alla programmazione obbligatoria soltanto se rispondono a precisi criterî, previsti dalla legge 4 novembre 1965 n. 1213, art. 5: « purché presentino, oltre che adeguati requisiti di idoneità tecnica, anche sufficienti qualità artistiche, o culturali, o spettacolari. Senza pregiudizio della libertà di espressione — continua l'art. 5 — non possono essere ammessi alla programmazione obbligatoria i film che sfruttino volgarmente temi sessuali a fini di speculazione commerciale ». Da parte sua la legge n. 161, all'art. 1, chiarisce che « la proiezione in pubblico dei film [e l'esportazione all'estero di film nazionali] è soggetta a nulla osta del Ministero del turismo e dello spettacolo [e l'art. 9 prosegue] qualora la Commissione non ravvisi nel film elementi di offesa al buon costume » [secondo l'art. 21 della Costituzione]. La legge penale ordinaria ha evidentemente un'altra serie di *limiti*, per cui la magistratura non si sente esonerata, né lo potrebbe, dall'intervenire. È evidente che manchevolezze gravi e forse fondamentali sono proprio nel mancato coordinamento fra i « provvedimenti adeguati a *prevenire* e a *reprimere* le violazioni » cui accenna l'ultimo comma dell'art. 21 della Costituzione. Ed è anche qui la ragione del sequestro di *Blow-up,* poi assolto.

La Costituzione esclude la censura

In effetti non si ripeterà mai troppo che fino alla legge del 21 aprile 1962 n. 161 rimase sostanzialmente in vigore il Regolamento del 1923, con tutta una impalcatura di divieti inerenti al decoro nazionale, all'ordine pubblico, ai buoni rapporti internazionali, alle istituzioni, alle autorità pubbliche, ai funzionari e agli agenti della forza pubblica, ai « regio esercito e alla regia armata », divieti che evidentemente non avevano nulla a che vedere né con l'art. 21 né con l'art. 33 della Costituzione: mentre appunto il Regolamento, con tutta la sua forza di legge, poteva impedire la produzione e la circolazione di film (e di commedie) chiaramente *non* in contrasto con la Costituzione. Il problema fu anche teorico, fra chi in dottrina riteneva le norme costituzionali di carattere « precettivo » e quindi aventi di per sé la forza di abrogare ogni contraria disposizione di legge, e fra chi le considerava invece « programmatiche », tali cioè da non incidere sulle norme precedenti, se non per intervento espresso ed esplicito. Ma la teoria passava spesso in seconda linea rispetto agli avvenimenti pratici, i quali fornivano evidentemente un quadro desolante.

Ora, in tale ordine di idee, è scomparsa *soltanto*, e *intanto*, la censura per il teatro. Segno, dunque, che la Costituzione è perché *non* ci sia censura sugli spettacoli, anche se dai lavori preparatori della legge si coglie, anziché questa consapevolezza, l'opinione che si sia trattato più che altro di dar sèguito a considerazioni di tattica e di opportunità, sia nei rapporti fra i partiti di governo sia di fronte all'opinione pubblica. Il teatro, del resto — e in Parlamento lo si è sottolineato senza mezzi termini anche quale *motivazione* —, è rimasto sempre malgrado tutto uno spettacolo di élite; la sua conoscenza, diffusione, frequenza, sono limitate ai grandi centri o, in quelli di provincia, a spettatori — sempre meno — di particolari mezzi, cultura ed estra-

zione. La situazione, in una parola, era tale da far passare in terza linea qualsiasi ipotizzabile pericolo di offesa anche solo al « buon costume ».

Ribadiamo dunque ancora una volta l'origine della norma costituzionale. Dice l'art. 21: « Tutti hanno diritto di manifestare liberamente il proprio pensiero con la parola, lo scritto e ogni altro mezzo di diffusione. / La stampa non può essere soggetta ad autorizzazioni o censure. / (...) / Sono vietate le pubblicazioni a stampa, gli spettacoli e tutte le altre manifestazioni contrarie al buon costume. La legge stabilisce provvedimenti adeguati a prevenire e a reprimere le violazioni ». Quando arrivò in aula, all'Assemblea Costituente, l'art. 21 (allora art. 16) terminava, all'ultimo comma, con le parole « misure adeguate ». In aula l'onorevole Moro (DC) — come si è accennato più sopra — propose di aggiungere le parole « a prevenire e a reprimere le violazioni », e così illustrò l'emendamento: « mi piace innanzitutto ricordare che questa disposizione dell'ultimo comma è stata concordemente presentata in sede di commissione da noi e dai colleghi comunisti (...). Noi desideravamo infatti che fosse data una precisa disposizione per richiamare la legge futura ad una rigorosa repressione di tutte le manifestazioni del pensiero che si concretino in un attacco al buon costume. Mi pare che su questo punto vi sia concordia in tutta l'assemblea; tutti quanti noi desideriamo infatti che la libertà di pensiero, in ogni sua forma, non si risolva in una offesa al buon costume e alla morale. Quello di cui si trattava invece è di determinare le misure idonee alla repressione di eventuali abusi. (...) A me sembra che in questo caso la immediatezza dell'intervento sia cosa indispensabile ». È dunque evidente che, nel pensiero dei proponenti (DC e PCI) e quindi di coloro che, ascoltate le delucidazioni e le interpretazioni dell'onorevole Moro, approvarono tale emendamento e quindi l'art. 21 nella sua completezza, non c'era nessuna volontà di introdurre la censura. Al limite, si può perfino pensare che fosse così lontano, nell'animo dei Costituenti della giovane Repubblica appena rinata alla democrazia, il pensiero della censura, cioè di un controllo « preventivo », che sia stata proprio tale convinzione intima e profonda a impedire una maggiore evidenziazione. Ma che l'on. Moro e gli altri proponenti parlassero di prevenzione in sede di repressione (e quindi non in sede di controllo anteriore, cioè di censura) — come sostennero in sede di 1ª Commissione permanente del Senato discutendo sul progetto Zotta anche i relatori di minoranza Gianquinto e Caruso — è incontrovertibile. Essi non ipotizzavano che il sequestro (ammesso, per atto motivato, dallo stesso articolo 21): tanto che l'ultimo comma vieta, oltre agli spettacoli, anche le « pubblicazioni a stampa » che siano « contrarie al buon costume ». E poiché al secondo comma si annuncia che « la stampa non può essere soggetta ad autorizzazioni o censure » è assurdo pensare che uno stesso articolo abbia voluto escludere la censura al secondo comma e introdurla al sesto. Ciò è elementare, anche se tanti non hanno capito e tanti altri hanno fatto finta di non capire.

Assieme alla ragione storica e culturale della norma, è ora utile entrare nel merito e analizzare comunque il significato di « buon costume ». Il Fois,

nel volume « Princìpi costituzionali e libera manifestazione del pensiero »[15], afferma che il concetto di « buon costume » può essere determinato tenendo conto delle norme ordinarie che lo definiscono. Egli ricorda anche che per la Cassazione[16] si deve intendere per il buon costume « il complesso dei princìpi etici che costituiscono la morale sociale, cui uniforma il suo comportamento la generalità delle persone oneste e di buona fede in un determinato ambiente ed in una determinata epoca ». Più ristretto il concetto penalistico di « buon costume », che riguarda la libertà e l'onore sessuale e le manifestazioni d'impudicizia; più ampio il criterio seguìto dal codice civile che identifica il buon costume con la morale sociale, la morale corrente, la coscienza morale sociale. D'altra parte il codice civile non dà una sua definizione di « buon costume » anche se in qualche caso rimanda alla illiceità appunto secondo il « buon costume » (art. 31 « Disposizioni sulla legge in generale », relativo alla validità di leggi e atti di uno Stato Estero nel territorio dello Stato; art. 1343 sulla illiceità di una causa contrattuale). « La differenza tra la nozione civilistica e la nozione penalistica — osserva il Fois — risulterà meglio se si considera che tra i contratti "immorali" sono compresi il contratto usuraio, la vendita di onorificenze o di titoli accademici ». Molte ragioni giustificano un concetto di buon costume più ampio per la libertà contrattuale che per ciò che riguarda la libera manifestazione del pensiero (tra l'altro la libertà contrattuale non è, nel nostro ordinamento, una libertà riconosciuta costituzionalmente, mentre le libertà di pensiero e dell'arte sono esplicitamente riconosciute e tutelate, così da farne, dice il Fois, una « materia privilegiata ». È per tutto questo — anche in relazione ai lavori preparatorî in sede di Costituente, cui si è più sopra accennato — che il Fois conferma la « rilevanza della distinzione tra "buon costume" e "morale", e la impossibilità di considerare quest'ultima quale limite costituzionalmente legittimo della libera manifestazione del pensiero », e che egli ribadisce come in relazione alla libertà di pensiero sia « ingiustificata ogni interpretazione estensiva del limite del buon costume ». Anche il Mazzanti[17] afferma essere « palese che il buon costume deve essere inteso come il complesso dei princìpi e delle norme osservati e seguiti dal nostro popolo in tema di riservatezza sessuale, senza investire i princìpi morali in genere. Diversamente opinando e consentendo al buon costume una accezione ampia e latissima, tale da farvi ricomprendere i "boni mores", dovremmo ritenere che ogni manifestazione, comunque difforme dai princìpi morali accolti dall'ordinamento giuridico, costituirebbe causa di diniego del nulla osta: il che riprodurrebbe, a nostro parere, tutti i divieti già previsti e sanciti dal complesso delle norme oggi ancora vigenti! »[18].

Il codice penale parla di « buon costume » nella rubrica del titolo IX del libro II « Dei delitti contro la moralità pubblica e il buon costume », dal che si deduce innanzitutto che quelli di moralità pubblica e buon costume sono

[15] SERGIO FOIS, « Princìpi costituzionali e libera manifestazione del pensiero », Milano, Giuffrè editore, 1957.
[16] Cass. Civ., sent. 17 giugno 1950 n. 1552, in « Giur. Cass. Civ. », 1950 XXIX, III, 506.
[17] MANLIO MAZZANTI, « L'osceno e il diritto penale », Milano, Giuffrè editore, 1962.
[18] Il Mazzanti scriveva durante la discussione parlamentare della legge n. 161.

concetti differenti. Secondo poi vari articoli del capo I (« Dei delitti contro la libertà sessuale ») il buon costume riguarda la libertà sessuale, l'onore sessuale e il pudore sessuale. All'art. 529 (Capo II, titolo IX, libro II), il codice penale afferma che « si considerano osceni gli atti e gli oggetti che, secondo il comune sentimento, offendono il pudore. Non si considera oscena l'opera d'arte o l'opera di scienza, salvo che, per motivo diverso da quello di studio, sia offerta in vendita, venduta o comunque procurata a persona minore degli anni diciotto ». Dopo che si sarà osservato che è appunto il magistrato ad avere il compito di valutare tale « comune sentimento », si può citare una sentenza di Cassazione[19] proprio sui rapporti fra oscenità e opera d'arte (anche in relazione a un articolo della Costituzione che teniamo ben presente, il 33) : « Per stabilire se un atto o una pubblicazione abbia carattere osceno, occorre far riferimento non alla sensibilità ed alle vedute dei singoli, ma al sentimento etico della comunità, riferito alla sfera delle manifestazioni sessuali; alla stregua di questo criterio deve considerarsi oscena la pubblicazione che offenda il pudore, e quindi la personalità morale altrui, attraverso la accentuazione di sensazioni erotizzanti. L'applicazione della particolare causa di esclusione dell'antigiuridicità prevista dal capoverso dell'art. 529 c.p. (carattere artistico dell'opera) presuppone la preventiva dimostrazione della oscenità del prodotto intellettuale, il quale in tanto si sottrae alla comune tutela normativa del pudore in quanto si presenta come manifestazione di un interesse superiore, connesso al godimento artistico e alla elevazione spirituale. Per quanto in particolare riguarda le pubblicazioni, la valutazione necessaria in relazione alla norma degli articoli 528 e 529 c.p., implica la considerazione del carattere e dello scopo della pubblicazione, e del modo in cui si esplica l'attività narrativa e creativa. Quando oggetto della predetta valutazione sia un romanzo, quest'ultimo deve essere considerato in modo unitario, con riguardo al suo intero contenuto, reso palese dalla trama; i particolari descrittivi di singole situazioni non hanno infatti per se stessi rilevanza, quando non siano tali da imprimere un carattere erotizzante all'intera opera, e non assurgano a una tale intensità di rappresentazione pornografica, da far ritenere addirittura che, rispetto ad essi, l'opera stessa costituisca un semplice pretesto ». Tali princìpi sono evidentemente applicabili, secondo gli articoli 21 e 33 della Costituzione, in particolare anche a film, tenendo appunto conto che *a*) il riferimento concettuale va fatto secondo il sentimento della comunità; *b*) un'opera narrativa (come anche il film) deve essere valutata nel complesso del suo svolgimento e dei suoi significati.

Perfino il T.U. di Pubblica Sicurezza (art. 73) distingue « morale » e « buoni costumi », a proposito di divieti relativi a produzioni teatrali, e anche la Commissione dei 75, come si è visto, scelse a ragion veduta e dopo ampie discussioni — essendo partita da una definizione assai differente — il termine di « buon costume ».

In sostanza, dunque, a me sembra sia utile sottolineare che, rifiutando quello civilistico, si accetta, in rapporto alle norme costituzionali, il concetto penalistico di buon costume, concetto che fu chiaramente nelle intenzioni dei

[19] Cass. Pen., III sez., 20 giugno 1959.

Costituenti, come si rileva dai lavori preparatorî, e che, anche se soggetto come quello civilistico a certi margini di indeterminatezza e di variabilità storica e quindi al libero apprezzamento dell'interprete, è tuttavia limitato nei confini di una materia chiaramente definita, quella « sessuale »: in più, per quanto riguarda la manifestazione del pensiero e le espressioni d'arte, « le espressioni in essa contenute dovranno essere considerate contrarie al buon costume solo quando tendano ad eccitare la sessualità e l'erotismo, cioè quando, ed in quanto — come dice il Fois — più non sono manifestazioni del pensiero "in senso stretto" ».

D'accordo su questa interpretazione restrittiva (penalistica) di « buon costume » è il Barile [20], e nello stesso senso hanno scritto il Piccardi [21], il Nuvolone [22], l'Esposito [23], il Moscon [24], il Trabucchi [25]. « Due ulteriori problemi di estensione del concetto di ordine pubblico — afferma il Barile — hanno ricevuto, mi pare esattamente, soluzione negativa. Il primo è il seguente: l'art. 15 della legge sulla stampa, 8 febbraio 1948, n. 47, estende le disposizioni dell'art. 528 c.p. previste per i delitti di pubblicazioni e spettacoli osceni al caso di stampati, i quali "descrivano o illustrino, con particolari impressionanti, avvenimenti realmente verificatisi, o anche soltanto immaginari, in modo da poter turbare il comune sentimento della morale o l'ordine familiare, o da poter provocare il diffondersi di suicidi o delitti". Può estendersi in via di interpretazione l'allargamento del concetto di oscenità dagli stampati agli spettacoli? Si risponde negativamente, proprio perché la legge ha espressamente limitato l'allargamento del concetto ai soli stampati ». E qui il Barile cita di nuovo il Vassalli [26] e il Nuvolone [27]. E così continua: « Ancora: una legge 12 dicembre 1960, n. 1591, vieta la fabbricazione e l'esposizione di disegni, immagini, fotografie od oggetti i quali offendono il pudore o la pubblica decenza, "considerati secondo la particolare sensibilità dei minori degli anni 18 e le esigenze della loro tutela morale"; e si estende il concetto di scritti e di disegni contrari alla pubblica decenza quando essi rappresentino "scene di violenza atte a offendere il senso morale e l'ordine familiare". Può estendersi in tal modo il concetto di buon costume anche alla censura sugli spettacoli? La risposta è identica alla precedente ed è negativa, perché la legge si riferisce ai manifesti e non agli spettacoli »[28]. È infine « appena il caso di ricordare — come dice il Moscon [29] — che, oltre al limite della tutela del buon costume, altri limiti

20 P. Barile, *I censori fra la Costituzione e i giudici,* in « Il Ponte », Firenze, anno XVII n. 11, novembre 1961.
21 L. Piccardi, in « Rassegna Parlamentare », Roma 1961, pp. 38-39.
22 P. Nuvolone, in « Rassegna Parlamentare », Roma, 1961, p. 29.
23 C. Esposito, « La libertà di manifestazione del pensiero nell'ordinamento italiano », Milano, Giuffrè editore, 1958.
24 G. Moscon, « Censura illegittima », Roma 1961.
25 A. Trabucchi, *Buon costume,* in « Enciclopedia del diritto », Roma, V, 705.
26 G. Vassalli, *Censura cineteatrale e leggi penali,* in « Rivista italiana di diritto e procedura penale », Roma, 1961.
27 P. Nuvolone, in « Rassegna Parlamentare », Roma, 1961.
28 G. Vassalli, loc. cit.
29 G. Moscon, *Che cos'è il buoncostume,* in « La Fiera del Cinema », Roma, anno III, n. 7, luglio 1961.

alla libertà del pensiero sono quelli tradizionali, previsti dalla Costituzione (art. 3) a tutela della dignità del singolo cittadino (divieto di giudizi di indegnità) nonché quelli che vietano la istigazione a reato (art. 18 c. 1°). Ciò si evince dalla sentenza 121 Corte Costituzionale 8 luglio 1957: "Si deve escludere che la Costituzione con la enunciazione di certi diritti, ed in ispecie quello della libera manifestazione del pensiero, abbia potuto consentire la violazione o il pericolo di violazione di altri diritti dalla stessa Costituzione garantiti e abbia voluto negare la facoltà di prevenzione al riguardo" ».

In questo ordine di idee ben si comprende il rammarico dell'on. Leccisi (MSI) il quale durante la discussione della legge n. 161 aveva raccomandato al governo, come si è ricordato, di « non dare all'Italia il primato poco invidiabile di non possedere uno strumento di censura preventiva a tutela del costume pubblico ». Il suo rimpianto per un mondo, da anni morto, che stava per essere definitivamente seppellito, era dello stesso tenore, del resto, delle invocazioni « moralizzatrici » del direttore generale Freddi. Leccisi: « (...) un certo cinema si fa anche strumento di odio civile, riattivando inopportunamente polemiche su un periodo della storia nazionale, offendendo l'opinione pubblica coll'intentare un processo a tutto il popolo italiano: e la denigrazione si estende anche agli ideali che animarono la prima guerra mondiale. Se la diga verrà rotta, film come *Les bonnes femmes* di Chabrol, e simili, vietati persino in Francia, verranno ammessi alla proiezione in Italia (...) sarà possibile diffondere film antireligiosi che non ricadranno sotto il concetto del buon costume, ma offenderanno nel profondo la coscienza cattolica del paese denigrando la religione e i suoi ministri. E si potrà anche impunemente lavorare ad affievolire il sentimento di patria da parte di coloro che hanno scelto, contro la nostra, un'altra patria: lo stanno a dimostrare molti film di questi ultimi tempi ». Insomma, una visione apocalittica in cui niente e nessuno sarebbero stati risparmiati. E un addio ai bei « valori » d'un tempo passato.

Ma ritorniamo al tema di fondo. C'è anche chi ha ricordato[30] che da parte di alcuni autori si è affermato che la libertà di pensiero è « accordata soltanto per quelle manifestazioni che devono far sorgere nei destinatari appunto una espressione di "pensiero" ». Si è affermato, cioè, che l'art. 21 della Costituzione non tutela quegli spettacoli e quei trattenimenti pubblici i quali non sono nulla altro che « incitamenti all'azione » o « sollecitazioni di stati semplicemente emozionali » e che quindi non possono considerarsi vere e proprie manifestazioni del pensiero. Ma io credo che, oltre al terreno giuridico, valga il senso della esperienza quotidiana. È infatti l'art. 33 della Costituzione che tutela la libertà dell'arte (e della scienza) in quanto tale, in quanto manifestazione compiuta. Poi l'art. 21 parla non a caso di libera manifestazione del pensiero, e uno spettacolo, per ipotesi anche non d'arte,

[30] Vittorio Italia, *La Legge del* 21 *aprile* 1962, *n.* 161 *sulla « revisione dei film e dei lavori teatrali »*, in « Rivista di diritto industriale », Milano, anno XX (1962), parte I, Giuffrè editore, 1962.

non perfettamente riuscito sul piano dell'espressione estetica e della migliore qualità, è *sempre* manifestazione di pensiero, anche se brutto o poco bello o non d'arte. L'espressione del pensiero non è infatti per nulla legata al raggiungimento di un livello d'arte; senza dire che soltanto un'opinione critica — e si sa con quale diversità e contrarietà di pareri, anche in questo campo, dove non è certo presumibile si possa arrivare a una « sentenza definitiva » — può essere in grado di dichiarare — e fuori dall'ambito giudiziario! — il valore estetico di un'opera di spettacolo. Per salvaguardare innanzitutto la libertà di pensiero, e per non scalfire minimamente anche solo la *possibilità,* insita tipicamente nella realizzazione di uno spettacolo, anche cinematografico e teatrale, del raggiungimento di valori d'arte, è evidente che l'art. 21 tutela appunto, e comunque, e *integralmente,* la libertà di pensiero, quali siano i risultati estetici, non in discussione in quella sede.

Lo studio di Sergio Fois già ricordato[31] è anche sotto questo aspetto assai importante. In particolare, mi pare significativo *a*) il rilievo « costituzionalistico », nell'analisi del Fois, della libertà di pensiero; *b*) il fatto che il Fois sostenga la tutela « privilegiata » di cui tale libertà gode (p. 48 e altrove del suo testo); *c*) la determinazione « penalistica » del concetto di buon costume. Già nell'introduzione il Fois osserva infatti che fra le altre, una « caratteristica della letteratura in materia di libertà di pensiero [relativa all'attuale ordinamento], è che gli studi più significativi rivelano appunto interessi prevalentemente penalistici; il profilo costituzionalistico del problema — aggiunge il Fois — o viene considerato solo incidentalmente, o è in gran parte trascurato. Tale fatto deve essere messo in risalto, in quanto tra l'analisi condotta sul terreno penalistico (e comunque su quello della legislazione ordinaria) e le premesse di natura costituzionale, può facilmente verificarsi una sfasatura: i nuovi problemi difficilmente possono essere avvertiti se si concentra l'attenzione principalmente sull'ordinamento penale, abbastanza "distante" — nello spirito e nel tempo — dalla nuova Costituzione ». E il Fois precisa: « La libertà di pensiero è tutelata in due modi diversi: uno diretto e sostanziale, l'altro indiretto e strumentale rispetto al primo. Da un lato la legge costituzionale riconosce ed indica ciò che può essere liberamente manifestato, dall'altro garantisce la libertà dei mezzi attraverso i quali il pensiero, oggetto di legittima e quindi libera manifestazione, è diffuso ». Tale distinzione è evidente anche all'interno della lettera dell'art. 21 della Costituzione, che dà princìpi e nello stesso tempo indica le vie per attuarli.

Dopo aver sostenuto che, anche nel carattere rigido della nostra Costituzione (e quindi nella subordinazione gerarchica esistente tra norme ordinarie e norme costituzionali), nessun esplicito rinvio è contenuto nella norma costituzionale per quanto riguarda la libera manifestazione del pensiero (e i rinvii al legislatore ordinario « sembra riguardino solo la regolamentazione e la disciplina dell'uso dei mezzi di diffusione, non già la libera manifestazione del pensiero »), e aver sottolineato che anche nell'art. 33 della Costituzione

[31] SERGIO FOIS, loc. cit.

« il limite del buon costume non è neppure previsto », il Fois mette in evidenza che la Costituzione fa oggetto di « riconoscimento distinto » *anche* la libertà dell'arte e della scienza, il che — egli ribadisce — autorizza a pensare « che il legislatore costituzionale abbia voluto accordare una sfera di libertà particolarmente ampia e una tutela particolarmente rigida [alla professione delle convinzioni religiose e] alla manifestazione del pensiero in campo artistico e scientifico ». Il Fois sottolinea ancora che « il pieno godimento della libertà di pensiero implica la garanzia del libero uso dei mezzi di diffusione », anche per ricordare che « i problemi relativi alla regolamentazione giuridica dell'uso dei mezzi di diffusione sono altrettanto importanti quanto quelli relativi al contenuto di pensiero che può costituire oggetto della libera manifestazione ».

Mi sembra evidente che è impossibile lasciar fuori l'art. 33 dai concetti considerati dall'art. 21, tanto più che proprio tale articolo, se non mette vincoli di sorta alle espressioni di « arte » e di « scienza », nemmeno presuppone quei limiti, anticipati appunto dal 6° comma dell'art. 21. D'altra parte, tuttavia, è di molto rilievo quanto anche l'Esposito afferma [32] sul « problema pratico del miglior modo di accertamento delle qualità artistiche o scientifiche di un'opera o manifestazione e del miglior sistema per attuare la garanzia. Che il miglior sistema — continua l'Esposito toccando direttamente l'argomento — sia quello di affidarsi ai giudici non pare possa affermarsi tranquillamente. Forse tali giudici dovrebbero essere affiancati in tal materia da rappresentanti di istituzioni artistiche e scientifiche e da rappresentanti di quella collettività i cui buoni costumi vogliono essere tutelati ».

Ancora l'Esposito mette in evidenza che l'art. 21 della Costituzione garantisce essenzialmente il diritto di manifestazione del pensiero in senso individualistico, col che « si intende dunque dire che esso è garantito al singolo come tale indipendentemente dai vantaggi o dagli svantaggi che possano derivarne allo Stato, indipendentemente dalle qualifiche che il singolo possa avere in alcuna comunità e dalle funzioni connesse a tali qualifiche; si vuol dire che esso è garantito perché l'uomo possa unirsi all'altro uomo nel pensiero e col pensiero e insieme operare ».

La censura è dunque contraria alla Costituzione *tanto più* se diretta a impedire manifestazioni di pensiero e — ad maiora — manifestazioni d'arte (e di scienza); è anche evidente che è ammissibile, per lo spettacolo cinematografico (e teatrale), un'altra forma di controllo, oltre a quella preventiva (e amministrativa, o del potere esecutivo), cioè una forma repressiva, propria in via normale del potere giudiziario, attraverso l'esercizio dell'azione penale immediatamente susseguente al sequestro del film come presunto corpo di reato; il potere giudiziario infatti non è vincolato da decisioni del potere esecutivo, ma anzi ha il diritto-dovere di controllare l'esatta applicazione della

[32] Carlo Esposito, loc. cit.

legge (penale). Ammessa però la legittimità e la reciproca indipendenza dei due controlli preventivo e repressivo, non si può non rimanere colpiti dalla anormalità della situazione che ne consegue, piena di contraddizioni e di squilibri. Non sembra così restare altra soluzione che trovare una regolamentazione preventiva differente da quella oggi in atto per mezzo delle commissioni di « revisione », lasciando alla autorità giudiziaria il diritto-dovere di repressione dei reati commessi per mezzo del cinematografo (e del teatro) e alla Procura della Repubblica il compito di promuovere l'azione penale.

Anche in uno studio che precedeva l'entrata in vigore della legge n. 161 quale quello del Carbonaro [33], il problema aveva avuto una soluzione valida. « Crediamo — egli scriveva — che qualora potesse essere riconosciuto che un'opera cinematografica sia opera d'arte pura, cioè vi si riscontrasse un fine estetico intrinseco, dovrebbe ritenersi superato il limite espresso contenuto all'art. 21, ultimo comma, prevalendo all'osceno la presenza dell'opera d'arte. Perderebbe natura, contenuto e funzione di opera destinata allo spettacolo per assurgere ad opera d'arte, perciò destinata allo studio, per i suoi intrinseci motivi estetici, giusta la disposizione d'art. 33, comma 1° ».

Come si è notato, il legislatore ordinario, con la legge « sulla revisione dei film e dei lavori teatrali » (n. 161, 21 aprile 1962), si è limitato a prevedere un solo motivo per negare al film il nulla osta, il caso cioè che si « ravvisi nel film, sia nel complesso, sia in singole scene o sequenze, offesa al buon costume ». E ha precisato che « il riferimento al buon costume s'intende fatto ai sensi dell'articolo 21 della Costituzione ». Ho già detto quale significato il « buon costume » così inteso possa avere, e che esso non comprende certamente la difesa dello Stato, la tutela dell'ordine pubblico ed altri valori di questo genere. È in ogni modo assai evidente che la n. 161 è una legge particolare, per una certa materia (« film e lavori teatrali »). È evidente anche che essa — che dà il via a norme e a regolamenti amministrativi — non è in grado di eliminare la possibilità dell'intervento della magistratura, cui spetta di sorvegliare sul rispetto e sull'applicazione della legge. È quindi il momento, dopo molte contraddizioni e molti risultati ambigui (tale legge, fra l'altro, non è riuscita a impedire la circolazione di film davvero privi di qualità e di buon gusto, e a volte pressoché osceni) che la si sopprima e che tutta la questione — al di là di una visuale censoria evidentemente angusta — ricada nell'ambito naturale della legge ordinaria, senza ambiguità e contraddizioni. Soltanto il sequestro potrà rimanere l'elemento *preventivo* cui accenna l'art. 21 della Costituzione. Gli autori e i produttori — i quali ultimi, coi distributori e gli esercenti, sono esposti a danni economici non indifferenti, in tutta l'economia dell'industria cinematografica nazionale, dal sistema attualmente in vigore — sapranno fin dall'inizio di dover rispondere in ogni caso al magistrato, come ogni cittadino, in ogni suo atto, senza avalli di sorta, rivelatisi insufficienti e inefficienti.

Non si può infatti sottovalutare il difficile rapporto fra il giudizio este-

[33] S. CARBONARO, *Il controllo preventivo dello Stato sulle opere cinematografiche*, in « Studi politici », Roma, anno VIII, n. 1, II serie, gennaio-marzo 1961.

tico e il giudizio censorio (va sempre rammentato l'art. 33 della Costituzione), a proposito del quale ricordo anche alcune affermazioni dell'Assunto[34]: « Siamo arrivati, dunque, al punto in cui il cerchio della nostra trattazione si stringe attorno alla censura propriamente detta: alla critica di forza, cioè, che in via preventiva o repressiva, gli organi dello stato esercitano sulla produzione artistica affinché questa non contrasti con certe predilezioni, certi convincimenti, certi princìpi dogmatizzati dalla legge o dalla consuetudine. (...) Dei giudizi emanati dalla censura nessuno può dire se siano fondati o no: perché essi impediscono a tutti, fuorché all'autore ed ai censori, di conoscere l'opera e di giudicarla, dal momento che un'opera condannata dalla censura non esiste, e quindi non è giudicabile da nessuno. Sostenere la necessità, o quanto meno la opportunità, della censura, non altro significa, dunque, se non auspicare una disciplina legislativa del giudizio estetico: sia per i soggetti (opere d'arte) sui quali esso deve pronunziarsi, sia per il predicato (ideale estetico o schema): il quale, in ultima analisi, si ridurrebbe (e Platone lo disse chiaro e tondo) ad una definizione della qualità artistica stabilita per legge e obbligatoria per tutti. (...) Il censore è convinto che l'opera d'arte realizzi non la forma, ma l'argomento in essa trattato. È l'errore che la censura, e quelli che la praticano o la sostengono, ha in comune con don Chisciotte, il quale era persuaso "que era verdad toda aquella màquina de aquellas soñadas inventiones que leìa", e finì col muover guerra ai burattini di Mastro Pietro. (...) La censura, abbiamo visto, tratta le opere d'arte alla stessa stregua di prodotti destinati al consumo di massa. Dobbiamo ora vedere se sia possibile riservar la censura a questi ultimi prodotti, senza che l'arte debba soffrirne. A tanto si potrebbe arrivare se il salto qualitativo fra opere d'arte e prodotti per il consumo di massa fosse così netto e di tale evidenza da non creare alcuna possibilità di equivoci (salvo, naturalmente, un controllo sulla efficacia della censura, dal punto di vista dei fini che essa si propone, nei confronti della produzione di massa). (...) Esemplare, da questo punto di vista, è il caso del cinematografo: qui il passaggio dalla produzione di mero consumo alla produzione artistica ha luogo attraverso gradualità che ricordano davvero il rumorìo del mare, come lo descriveva Leibniz: che per sentirlo, bisogna sentire "le bruit de chaque vague, quoique chacun de ces petits bruits ne se faisse connaître que dans l'assemblage confus de tous les autres ensemble, et qu'il ne se remarquerait pas si cette vague que le fait était seule". Ora, un intervento esterno, e per di più costretto all'ingrosso, senza prestare attenzione alle "petites perceptions" (quale necessariamente è quello della censura, comunque e da chiunque esercitata), potrebbe avere come effetto proprio la interruzione di questi passaggi infinitesimali attraverso i quali soltanto può aver luogo il "salto qualitativo" dalla produzione industriale alla espressione artistica. (...) In quali termini si pone dunque il problema? Nessuno può negare che la stessa natura del cinematografo autorizzi certe preoccupazioni di carattere etico-pedagogico alle quali da un pezzo si rivolge l'attenzione degli educatori e dei sociologi.

[34] ROSARIO ASSUNTO, « Giudizio estetico, critica e censura », Firenze, La Nuova Italia editrice, 1963.

Si tratta di impedire che gli spettacoli cinematografici esteticamente squalificati possano esercitare sui giovani l'effetto malefico che su don Chisciotte esercitarono i romanzi cavallereschi prodotti in serie da quello che, per analogia con l'odierna "industria culturale", possiamo chiamare l'"artigianato culturale" del suo paese e del suo tempo. Questo è, peraltro, non un problema di censura (la censura colpirebbe anche le opere d'arte, anzi, di preferenza, le opere d'arte; e per di più eserciterebbe una pressione indebita anche su chi non può più essere malamente influenzato dagli spettacoli a cui assiste, perché ha già da tempo terminato il proprio noviziato) ma un problema educativo, da un lato, e semplicemente pratico dall'altro. Spetta ai pedagogisti affrontarlo in tutta la serietà, in quanto problema educativo (...); spetta ai politici ed ai giuristi la elaborazione di provvedimenti che (senza violentare il processo di produzione e diffusione di opere aperte in ogni caso alla eventualità dell'arte) disciplinino l'ammissione dei giovani alle sale cinematografiche in maniera rigorosa ed efficiente a un tempo. (...) Quello che riguarda l'estetica è la possibilità che il cinematografo produca opere d'arte, di livello più o meno alto, o anche opere semplicemente "artistiche": films di intrattenimento e di informazione (come i documentari) aventi una loro intrinseca qualità estetica. Ammessa questa possibilità, che del resto potrebbe essere confortata da un'ampia documentazione (nella quale non mancherebbero i films proibiti o mutilati dalle varie censure statali), e constatata, come per parte nostra riteniamo di aver constatata, la impossibilità che censura e arte possano andare d'accordo, alla estetica, dal suo punto di vista, non resta che prendere posizione contro ogni possibile censura sul cinematografo; ed invitare i competenti nelle altre discipline (pedagogia, sociologia, politica e diritto) a cercare mezzi meno nocivi della censura, e possibilmente più efficaci, per evitare, fin che possibile, che il cinematografo eserciti una influenza nociva. (...) Invitarli, insomma, riconosciuta la gravità del problema, a sostituire una soluzione sbagliata con una soluzione giusta ».

Abolizione: mai troppo tardi

La non sollecita e responsabile attuazione della Costituzione non fece e non ha fatto onore all'Italia rinata alla democrazia, e nello stesso tempo ha creato facili martiri della libertà anche autori e registi le cui opere avrebbero magari rivelato da sole i propri limiti e difetti, se avessero potuto circolare. Invece, molte opere, molti progetti diventarono — non di rado senza giustificazioni, come poi si è visto — simboli di libertà repressa, attirando sul proprio « caso » l'interesse di chi invece avrebbe desiderato giudicarli nella loro sede legittima, sullo schermo, di fronte al pubblico. I vari governi che si susseguirono in Italia dal '48 al '61 non vollero dapprima e non riuscirono poi a far maturare una legge sulla censura cinematografica che fosse in linea con lo spirito e la lettera della Costituzione. *Non vollero* dapprima, evidentemente consci che il cinema era mezzo di diffusione di idee troppo importante, nelle mani di chi deteneva il potere, perché si potesse ... attuare un dettato costituzionale col rischio di dover poi rinunciare a tale strumento. E

le grandi opere del neorealismo non erano fatte, di fronte a chi poneva più attenzione ai problemi contingenti che ai valori espressivi, per tranquillizzare sulla « innocuità » del cinema nel campo della divulgazione del pensiero. I governi *non riuscirono* in seguito, perché la vita politica nazionale urgeva con altri problemi quotidiani di valore contingente più immediato, importante e clamoroso. L'apice fu raggiunto allorquando, ogni sei mesi, a partire dal 1958, non essendo stata attuata la norma del '56, una nuova legge rinviava di altrettanto la scadenza delle vecchie norme in vigore, in attesa appunto dell'approvazione di quella che sarebbe stata la legge n. 161 del 1962: quest'ultimo esempio sottolinea che se c'era una qualche ipotesi governativa di portare a termine una nuova legge — ma con quali risultati, poi? —, per altro le difficoltà e i ritardi sull'accordo specifico costringevano invece ogni volta a rinviare. Ed è altrettanto evidente, a questo punto, che la legge del '62 è dovuta a una precisa e ormai improcrastinabile volontà di compromesso governativo composito e non privo di squilibri. Lo stesso iter della proposta di legge è al riguardo estremamente rilevatore, perché la proposta Zotta, come si è detto, era stata mossa da uno spirito assai diverso — in molti aspetti opposto — da quello all'insegna del quale è arrivata in porto trasformata, con gli emendamenti, da un progetto di « chiusura » conformistica, nella prima legge infine di attuazione — comunque — della Costituzione, riguardo all'ultimo capoverso dell'art. 21. Per altro, una riprova della frettolosità « politica » con cui si è proceduto, nelle ultime fasi parlamentari della legge n. 161, è data dal fatto che, come si è più sopra accennato, nell'art. 18 (norma transitoria) si fa carico alla legge 29 dicembre 1949 n. 958 dell'istituzione di quelle commissioni di revisione che furono invece disciplinate dalla legge n. 379 del '47.

L'applicazione della legge n. 161 non è stata facile e aliena da controversie e da contraddizioni. Ancora una volta alcune responsabilità sono state della stessa legge e delle carenze che, su questo argomento, si sono verificate. Mentre infatti l'art. 16 prevedeva che il Regolamento di esecuzione fosse emanato entro un anno dalla legge (lasciando nel frattempo valide le disposizioni del Regolamento del 1923), il nuovo Regolamento entrava in vigore soltanto l'11 novembre 1963. Non solo: se la maggioranza dei 15 articoli di tale Regolamento detta norme rispettivamente sulla compilazione delle domande per ottenere i nulla osta, sul pagamento, della tassa di domanda, sulla forma dei pareri delle commissioni, sulle modalità dei ricorsi di secondo grado, sulla conformità di tutte le copie a quella esaminata dalla commissione, ecc., come proprio di un Regolamento, l'art. 9 e l'art. 11, inopinatamente, entrano nel merito sostanziale della legge. L'uno dichiara infatti che « debbono ritenersi *in ogni caso* [il corsivo è mio] vietate ai minori le opere cinematografiche e teatrali che, *pur non costituendo offesa al buon costume ai sensi dell'art. 6 della legge* [il corsivo è mio], contengano battute o gesti volgari; indulgano a comportamenti amorali; contengano scene erotiche o di violenza verso uomini o animali, o relative ad operazioni chirurgiche od a fenomeni ipnotici o medianici se rappresentate in forma particolarmente impressionante, o riguardanti l'uso di sostanze stupefacenti; fomen-

tino l'odio o la vendetta; presentino crimini in forma tale da indurre all'imitazione od il suicidio in forma suggestiva. Alla determinazione del diverso limite di età — conclude l'articolo — [18 o 14 anni] la Commissione provvede tenendo conto della gravità e della insistenza degli elementi indicati nel comma precedente ». L'art. 11, a sua volta, detta norme che nella pratica trovano frequente applicazione, e che in qualche caso offrono una facile via d'uscita a provvedimenti di emergenza e a ripensamenti di vario genere: « Le opere che non hanno ottenuto il nulla osta possono, in seguito a sostituzione del titolo e di parti sceniche o dialogate, essere presentate a nuovo esame, purché le sostituzioni apportate assicurino in termini inequivoci che si tratta di edizione diversa da quella già revisionata ». Molte volte, anziché di sostituzioni, si tratta di sole (e brevi) soppressioni, molte altre ci si limita a una parziale ed equivoca modificazione del titolo: in ogni caso produttori ed autori si affrettano a dichiarare, di fronte alla commissione, che l'opera è « diversa », salvo poi confermare o contraddire polemicamente tale giudizio nelle sedi più disparate.

Si può sostenere che queste curiose sorprese del Regolamento non hanno influito sulla sostanza e sullo spirito della legge, e non vogliono se non dettare alcuni criteri di applicazione. In realtà sono anch'esse segno delle pressioni e delle necessità politiche di aggiunte successive in tema di censura (soprattutto la valvola di sicurezza di cui all'art. 11 è ovviamente di grande importanza pratica), necessità che come si è visto affiora concretamente anche nella legge generale del 1965. Che cosa significa tutto ciò: in primo luogo che nessuno e nessuna parte politica hanno mai tenuto conto di quanto dichiarò l'onorevole Moro, in sede di commissione per la Costituente, a proposito della interpretazione da dare al termine « prevenire » di cui all'ultimo comma dell'art. 21. Come ormai ho sottolineato più volte, ma mai troppe, tale verbo avrebbe dovuto riferirsi, stando infatti al proponente, e ai Costituenti che l'approvarono (ma facile profezia fu il dubbio dell'onorevole Lucifero), al sequestro, non alla censura. Anche questa una soluzione non senza problemi: ma almeno nell'ambito della Costituzione e fuori da limitazioni preventive. La censura è dunque sopravvissuta ed è stata rinnovata *malgrado* quel comma dell'art. 21 che come si è visto indubbiamente la esclude? Il fatto è che non ci sono state finora, in Italia, la volontà e la maggioranza politiche e parlamentari e — diremmo — professionali, di categoria e di opinione pubblica per l'abolizione della censura, in favore quindi della piena e sola validità del codice e delle leggi normali; e nemmeno la volontà e la maggioranza per sostituire la censura con una sorta di — non facile e non priva di pericoli — « autocensura ». E di qui sono venuti i conflitti ripetuti e disorientanti fra giudizio amministrativo (censura) e magistratura ordinaria (codice), che tanta confusione hanno portato ad autori, produttori, critici, opinione pubblica, spettatori.

In generale, si parla dell'abolizione della censura saltuariamente, davanti a casi clamorosi. Poi ritorna il silenzio e problemi politici più urgenti e gravi — ce ne sono sempre — fanno sì che quello della censura subisca con-

tinui rinvii. Va detto che c'è chi ritiene autori, produttori, noleggiatori, esercenti fra i principali responsabili del mantenimento dell'attuale sistema censorio: tutte codeste categorie — si dice — si sentono in questo modo salvaguardate dal « dolo », e quindi libere di procedere a ogni tipo di « esperimento » rischiando, proporzionalmente, assai poco, sia in relazione a un film per ipotesi processato sia in relazione alla quantità di film cui, a vario titolo, sono interessate. L'ipotesi è audace, ma non priva di attendibilità, una attendibilità non scalfita dal fatto che, quando capita, gli uni e gli altri protestino: ma anche questo potrebbe far parte del gioco e delle convenzioni. Quel che è indiscutibile è che, nella sostanza, nessuna presa di posizione definitiva e radicale è mai stata presa dagli autori, in primo luogo, e poi dai produttori ecc., contro la censura: parole tante, manifesti, ritiri, ma nessun aut aut, come sarebbe legittimo, possibile ed auspicabile. Ma anche qui bisogna cominciare, fortunatamente, a distinguere: ci sono gli autori — pochi — dell'« underground » italiano — timido, in verità, ma non sprovveduto né nelle intelligenze né nelle idee —, c'è il gruppo dei « cinegiornali liberi » i quali quasi mai presentano, per principio, i loro film in censura e, se è il caso, rischiano e pagano di persona. Le speranze per il futuro non vengono dalle proteste più o meno organizzate né dal vociare né dagli scarichi di coscienza ogni tanto. Anche la critica, fra l'altro, ha la sua non piccola parte di responsabilità.

Le ultime tendenze, negli ambienti politici e parlamentari e in quelli professionali, sono ancora una volta varie e diversissime, e toccano l'una e l'altra delle varie ipotesi cui si è accennato — da una sorta di processo giurisdizionale preventivo alla istituzione di sezioni specializzate presso organi giudiziari ordinari secondo l'art. 102 della Costituzione[35] all'aggravamento delle disposizioni attuali (magari in apparenza abolendole) all'autocensura ancora una volta — soprattutto per eliminare i conflitti, adesso inevitabili, con la magistratura.

Un codice di autocensura non è un rimedio che aiuti a portare avanti le idee, evidentemente. Lo si è attuato — ed è in vigore dal 1° giugno 1969 — per il materiale pubblicitario, in seguito a un accordo fra le associazioni dei produttori, dei distributori e degli esercenti, ed è esercitato da un comitato che rappresenta queste categorie e appone un « visto » al materiale pubblicitario dei film « ivi compreso il titolo (negli affissi, nei flani, nelle frasi di lancio) » che non diffonda « messaggi o illustrazioni che sfruttino il sesso con volgarità o in forme esasperate; presentino manifestazioni di perversione o di patologia sessuale; aggiungano alle limitazioni di nulla osta per i minori, o ad eventuali provvedimenti di sequestro e dissequestro, termini che abbiano il solo effetto di mettere in evidenza l'offerta di film ai limiti del le-

[35] Il quale al 2° comma dice: « possono istituirsi presso gli organi giudiziari ordinari sezioni specializzate per determinate materie, anche con la partecipazione di cittadini idonei estranei alla magistratura ». Per parte sua il Carnelutti (cfr. « Cinema e libertà », a cura di Piero Gadda Conti, Sansoni editore, Firenze 1963) accennò, richiamando anche lo Jaeger, a una particolare azione riconoscibile al produttore per rivolgersi al magistrato onde ottenere una specie di "placet" preventivo, riconoscendo così al magistrato una forma di "giurisdizione consultiva".

cito ». Più di così, appare discutibile e pericoloso (e già alcune di queste clausole, portate di peso nella proibizione dei film, sarebbero assai equivoche). Lo sottolineò implicitamente anche l'AIACE, in un suo convegno del marzo 1969 in cui, fatti salvi i casi nei quali ai film potessero « essere ammessi i minori *non* accompagnati dai genitori », sollecitò l'abolizione della censura preventiva e chiese che « tutti i giudizi relativi ai reati commessi per mezzo della cinematografia » si svolgessero entro cinque giorni o entro dieci giorni dal sequestro a seconda che il sequestro fosse avvenuto nella zona di prima programmazione del film o al di fuori.

Mentre il convegno dell'AIACE (Associazione Italiana Amici del Cinéma d'Essai) aveva luogo, erano in preparazione alle Camere, d'iniziativa rispettivamente DC, PCI, PLI, quattro proposte di legge sulla censura. Tutte partivano dalla abolizione della censura preventiva, ormai insostenibile. Ma la proposta DC presentata alla Camera il 9 ottobre 1968 col n. 475 (Ruffini, Maria Eletta Martini, Tantalo e altri) si dedicava poi alla modifica degli articoli 528 e 529 del codice penale, notevolmente peggiorandoli, e alla modifica dell'art. 39 del codice di procedura penale stabilendo che « la cognizione dei delitti di cui all'articolo 528 del codice penale commessi a mezzo stampa o attraverso pubblici spettacoli teatrali o cinematografici è attribuita al foro di Roma »: in tal modo si sarebbe sottratta — incostituzionalmente — ogni opera al suo giudice naturale e si sarebbe inventato una sorta di giudice unico per tutti. Per quanto riguarda in particolare l'art. 528, la proposta aggravava addirittura la pena nei confronti di chi « commette il fatto a mezzo di spettacoli cinematografici », estendendola inoltre a danno di chi « offende comunque il buon costume anche indipendentemente dalla presenza del requisito dell'oscenità ». Non solo. L'art. 529 sostitutivo era: « Agli effetti della legge penale si considerano osceni gli atti e gli oggetti che offendono il pudore secondo il sentimento del buon padre di famiglia ». A parte la trovata del « buon padre di famiglia », oggi, figura utile appena negli esempi scolastici, a parte quelli che sono o possono essere i rapporti... fra padri e figli, ecco d'un colpo trasformati tutti gli italiani in minorenni, anzi in minorati mentali.

La proposta PCI (Lajolo, Caprara, Benocci, Caruso, Flamigni, Rodolfo Guerrini, Jacazzi, Lavagnoli, Luberti, Maulini, Pagliarani, Vianello) presentata alla Camera il 16 gennaio 1969 (n. 842) manteneva l'esame preventivo soltanto per l'ammissione o meno dei minori, riportando il limite di età all'unico principio dei 16 anni; chiedeva una rigida disciplina del rito direttissimo del dibattito e garantiva comunque che « la sentenza di primo grado è immediatamente esecutiva: qualora essa non venga depositata entro 15 giorni dal sequestro del film, il sequestro e l'ordine suddetti perdono ogni efficacia »; fissava la competenza del giudice del luogo di prima proiezione del film escludendo la rimessione del procedimento al pretore.

La proposta PLI (Barzini, Bonea, Bozzi, Malagodi) presentata alla Camera il 12 febbraio 1969 (n. 1029), non a caso immediatamente seguìta da un'identica proposta liberale presentata al Senato il 20 febbraio 1969 (nu-

mero 494) da Bergamasco, Veronesi, Arena, Palumbo, Finizzi, si accentrava sull'obbligo del distributore di depositare almeno sei giorni prima della programmazione al pubblico una copia del film presso la Procura Generale della Repubblica di Roma. In pratica questo ufficio veniva trasformato in giudice-censore (preventivo) unico. L'esame preventivo era mantenuto per le due categorie di minori, 18 e 14 anni, anche per il teatro, mentre in proposito veniva soppressa la commissione di 2° grado; la commissione per i film (una per i lungometraggi e una per i cortometraggi) sarebbe stata composta da un magistrato, da ben quattro professori universitari di ruolo, da un critico cinematografico, da un funzionario del ministero del turismo e dello spettacolo; via gli autori e via i rappresentanti delle altre categorie.

Nel settembre '69, il ministro della giustizia Gava (DC), in Senato, concludendo il dibattito sul bilancio del suo ministero, aveva accennato a un progetto di abolizione della censura amministrativa che riecheggiava quello Ruffini, Martini, Tantalo, Carra e altri cui si è accennato. Poco dopo, in ottobre, il ministro del turismo e spettacolo Scaglia (DC), nelle stesse circostanze, aveva dichiarato: « il sistema in atto per la censura cinematografica non risponde più alle finalità previste dalla Costituzione: si rende opportuno uno studio completo del problema, in tutti i suoi aspetti, prima di promuovere nuove iniziative legislative ». Cautela, come si vede, « finalità » non si sa quali, dal momento che si era *contro* la Costituzione, e un problema ancora da « studiare ».

In seguito sarebbero state depositate, presso il Senato, il 10 dicembre 1969 (n. 992) una proposta PSI Caleffi, Pieraccini, Banfi e altri; e presso la Camera, il 22 gennaio 1970 (n. 2238) una proposta DC Amalia Miotti Carli, Piccinelli, Piccoli e altri. Il senatore Caleffi attribuisce competenza esclusiva « dei reati commessi con il mezzo della cinematografia a una sezione specializzata del Tribunale di Roma », integrata da due « esperti » (fra docenti universitari in psicologia, pedagogia, sociologia, e critici autori registi cinematografici); il sequestro non è previsto come obbligatorio, il rito è direttissimo, le sentenze possono essere impugnate avanti a una sezione specializzata della Corte d'appello di Roma in cui sono presenti ancora gli « esperti »; per i « minori » (una sola categoria, sedici anni) restano in vigore le norme della legge n. 161. La proposta Miotti Carli stabilisce che « la cognizione dei reati commessi per mezzo della cinematografia e della televisione [scomparso il teatro, ecco la televisione, è comprensibile] appartiene alla Corte di assise di Roma »; il procedimento è simile a quello della proposta Caleffi, sotto questo aspetto, anche se meno chiara la scelta degli « esperti » e anche se le categorie dei minori rimangono le due dei quattordici e dei diciotto anni; ma c'è un obbligo di deposito di una copia del film « almeno un mese prima della proiezione in pubblico », ma « il sequestro della pellicola o del copione è obbligatorio » in caso di violazione dell'art. 528 del codice penale e in altri casi di reati, fra cui vengono appositamente inseriti « i fatti di "violenza raccapricciante" contenuti negli spettacoli teatrali, cinematografici e televisivi »; ma « gli organi di polizia giudiziaria del luogo nel quale si programma il film, ove ravvisino in esso estremi di reato, devono farne segnalazione telegrafica

al procuratore della Repubblica di Roma che provvede alla visione del film per l'eventuale sequestro e inizio della azione penale »; il rito è direttissimo, ma solo in caso di sequestro.

Nessuno dei sei progetti « giacenti » in questo periodo alle Camere è, come si è visto, soddisfacente, e qualcuno, in particolare, è da respingere con forza. È ovvio che non basta « abolire la censura »: occorre rispettare lo spirito vero della Costituzione, per non inventare macchinismi artificiosi, complessi, irti di pericoli per quella libertà che, invece, va liberamente e *semplicemente* rispettata e tutelata.

Nel settembre '70, chiudendo gli Incontri del Cinema a Sorrento, il ministro del turismo e spettacolo on. Matteotti — che non a caso alla Camera, in sede di discussione della legge n. 161 si era battuto tenacemente, ponendo anche « il problema del limite di validità temporale della presente legge e dell'indicazione di un termine », preannunciando quello che sarebbe stato l'o.d.g. dell'on. Paolicchi riportato più sopra e dalla Camera approvato — dichiarò: « non si riesce più a vedere l'utilità di una censura che è sempre più uno schermo protettivo di opere che spesso sollecitano e sfruttano istinti mediocri ». In fondo, sono queste fra le poche parole chiare e responsabili di un uomo di governo sulla abolizione della censura (non più « revisione ») dal 1962 a oggi. Un impegno cui non potranno non tener seguito i fatti legislativi, senza più equivoci e senza più passi indietro, in nessun senso.

Nell'ottobre 1970 un altro convegno dell'Associazione Amici Cinema d'Essai (AIACE) sosteneva l'abolizione della censura e, in attesa, l'« immediata esenzione dall'obbligo del nulla osta censorio per i film introdotti nel territorio nazionale in regime di temporanea importazione, per i quali si chiede che possano essere presentati in visione pubblica anche in sale d'essai, sia pure per un limitato periodo di tempo o per un limitato numero di visioni ».

Ancora nell'ottobre '70 infine, d'iniziativa dei Comitati di Azione per la Giustizia, si è svolto a Roma, con la partecipazione di magistrati e avvocati, un convegno su « Libertà di opinione e di espressione: problemi costituzionali delle norme vigenti e delle interpretazioni giurisprudenziali ». Il Convegno non poteva non approvare, all'unanimità, una mozione che faceva « voti per l'immediata soppressione delle commissioni di revisione cinematografica le quali costituiscono una limitazione amministrativa del diritto alla libera espressione cinematografica ».

Va bene. Attuare la Costituzione, in un punto importantissimo, ventitre anni dopo, è tardi: ma mai troppo tardi. Né è l'ultimo articolo da attuare, il 21. Nello stesso tempo, dalla soddisfazione non può disgiungersi l'amarezza per il tanto tempo che chi ha sostenuto cause perdute e superate ha fatto buttar via al crescere civile di un paese.

La Costituzione italiana escluse la censura cinematografica che, ciononostante, *dopo* l'entrata in vigore della Costituzione fu più volte riconfermata ed è tuttora in vigore, a ventidue anni dal 1948. Perché?

ATTUALITA' E DOCUMENTAZIONE

I FATTI LE OPINIONI

Settantacinque

La ricorrenza dei 75 anni ci suggerisce alcune riflessioni sul valore e sulla portata di quella proiezione del 28 dicembre 1895 (nel « Salon Indien », un sotterraneo del Grand Café, al n. 14 del Boulevard des Capucines), alla quale si fa risalire l'inizio ufficiale del cinema. Le cronache riportano: che si trattava della prima importante proiezione di film per un pubblico pagante; che lo spettacolo venne organizzato da Antoine Lumière — il padre dei due pionieri Louis e Auguste, i quali non presenziarono all'avvenimento — e da Clément Maurice, un amico di famiglia; che il programma si componeva di una dozzina di film; che il prezzo d'ingresso era di 1 franco e che gli incassi del primo giorno furono modesti (35 franchi), ma aumentarono subito nei giorni successivi, consacrando il successo del Cinématographe Lumière. Oggi del Grand Café e del Salon Indien non c'è più traccia. Una lastra di marmo, sul muro esterno, al n. 14 del Boulevard des Capucines, accanto a uno snack-bar e a un'agenzia dei Wagons Lits, ricorda: « Ici — le 28 décembre 1895 — eurent lieu — les premières projections publiques — de photographie animée — à l'aide du — CINEMATOGRAPHE — appareil inventé — par les frères Lumières ». Opportunamente, qualche metro più in là, sullo stesso muro, un'altra lapide: « A — Reynaud Marey Démenÿ — Lumière et Méliès — pionniers du cinéma — hommage des professionnels — à l'occasion du — cinquantenaire — 27-12-1945 ».

E' certo giusto che accanto ai Lumière si ricordino i molti altri che li precedettero o che contribuirono comunque ai primi passi della settima arte. In effetti il criterio grazie al quale comunemente si attribuisce ai due francesi la paternità del cinema è abbastanza relativo e ci sembra doveroso, in questa occasione, ricordarlo. A rigor di termini il cinema (sotto l'aspetto che gli è peculiare, e cioè quello linguistico) cominciò ad esistere quando per la prima volta si ottenne un'immagine fotografica in movimento proiettata su di uno schermo: indipendentemente dalla maggiore o minore perfezione tecnica dell'immagine o dal numero degli spettatori presenti; e il fatto che gli intervenuti alle prime proiezioni fossero degli invitati o gente che aveva pagato un biglietto, ci sembra ben poco rilevante ai fini dell'accertamento dei meriti effettivi dell'invenzione.
Anche per quanto riguarda le proiezioni a pagamento però, è noto che Lumière non fu il primo: lo stesso Sadoul — che ha avuto non poca parte nella valorizzazione dei contributi del suo Paese — insiste soprattutto sulla grande risonanza ottenuta dall'apparecchio e dalle proiezioni di Lumière e ricorda come, nell'organizzare proiezioni fotografiche animate, pubbliche e a pagamento, egli fosse stato preceduto da « Acme Le Roy (Clinton, 22 febbraio 1895), da Latham (New York, 2 maggio 1895), da Armat e Jenkins (Atlanta, settembre 1895), da Le Roy Latham (Boston, Chicago, Norfolk, estate 1895), da Skladanowski (Berlino, novembre 1895) ».
Proiezioni pubbliche, anche se non a pagamento, le aveva già fatte lo stesso Lumière vari mesi prima dello spettacolo al Grand Café (la prima pare fosse avvenuta il 12 marzo), accortamente preparando così il terreno al lancio di fine d'anno. Ma per individuare il vero inizio del linguag-

gio cinematografico così come è esistito e si è sviluppato in questi settantacinque anni, occorre, a nostro avviso, risalire più indietro ed evocare altri nomi che forse la fama di Lumière ha messo qualche volta in ombra. Se le pur importantissime esperienze di Emile Reynaud, di Etienne-Jules Marey, di Georges Demény e di tanti altri, noti e ignoti ricercatori, che contribuirono alla messa a punto di apparecchiature da ripresa e da proiezione, restarono prevalentemente nell'ambito dei laboratori, non potendo tecnicamente arrivare a rappresentazioni schermo-fotografiche di considerevole durata, fu l'invenzione della pellicola di celluloide come supporto all'emulsione (prodotta da Eastman a partire dal 1888) a costituire la premessa determinante per la nascita del cinema moderno. La lunga serie di ricerche e di scoperte, avviata nel 1832 dal fenachistoscopio di Joseph Plateau, giunse al suo punto d'arrivo nel 1889. Alla proiezione di immagini in movimento, ottenute fotograficamente impressionando dei rulli di pellicola, sembra siano arrivati, appunto nel 1889, W. Friese-Greene, Louis-Aimé-Auguste Leprince e Thomas A. Edison.

Friese-Greene, che nel maggio 1899 aveva girato ad Hyde Park, a Londra, il suo primo film usando una pellicola di celluloide senza perforazioni, pare sia riuscito a proiettarlo ed anche a organizzare nell'anno successivo delle visioni pubbliche. Il limite di questa esperienza, secondo Sadoul, derivò dal fatto che Friese-Greene « non riuscì a perfezionare gli apparecchi da proiezione, a costruirli in serie, a metterli in commercio e a utilizzarli per regolari rappresentazioni ». Lo stesso si può ripetere per Leprince, che nel 1889 costruì con l'aiuto di J. W. Longley una macchina da presa con obiettivo unico e un proiettore, col quale poté far vedere ai membri dell'Opéra di Parigi dei film registrati su pellicola, all'inizio del 1890 (l'inventore doveva poi misteriosamente sparire nel settembre dello stesso anno). Con Friese-Greene e Leprince altri passi importanti erano comunque stati fatti. Ma spetta soprattutto a Edison il merito dell'ultimo passo: adottando subito la pellicola di celluloide, poté risolvere, anche se non completamente, il problema della proiezione grazie all'idea delle perforazioni laterali (le stesse, per numero e disposizione, in uso ancora oggi). E fu nel laboratorio di Edison a West Orange che l'assistente dello scienziato, W. K. L. Dickson, il 16 ottobre 1889, poté proiettare su di uno schermo (« five feet square », ricorderà anni dopo lo stesso Edison) la propria immagine, accompagnata dalla voce registrata sul fonografo. Che Edison e i suoi collaboratori non abbiano poi perfezionato la scoperta, puntando sul Kinetoscope ad oculare (dove i film potevano essere visionati da un solo spettatore per volta) anziché sulle proiezioni su grande schermo, non ha, ci sembra, un'importanza determinante: è un aspetto che riguarda più la tecnica che i principi e i mezzi espressivi di un linguaggio già allora pronto a iniziare la sua fortunata carriera. A West Orange venne anche costruito il primo studio cinematografico del mondo (la « Black Maria »), messo in funzione dal febbraio 1893; e vi si cominciarono a realizzare sistematicamente film vari mesi prima che Lumière girasse in Francia il suo *Sortie d'usine* (agosto 1894, secondo Sadoul; primavera 1895, secondo altri). Nell'aprile 1894 Edison poteva iniziare lo sfruttamento commerciale del Kinetoscope (i cui film furono del resto utilizzati senza difficoltà per la proiezione su schermo da Woodwille Letham, nella primavera del 1895); e fu proprio il Kinetoscope Edison a dare lo spunto, in buona misura determinante, non solo per la realizzazione del Cinématographe Lumière (che riprendeva il formato e il sistema di perforazione adottati da Edison, perfezionando il meccanismo della proiezione), ma anche per il Bioscope dell'inglese William Paul (con il quale vennero effettuate le prime proiezioni pubbliche a Londra, alla fine di febbraio del 1896). Dopo il lancio parigino del Cinématographe, Edison non tardò a recuperare il tempo perduto e, sia pure approfittando di un apparechio messo a punto da altri — il fantascopio di Thomas Armat, già esibito in pubblico alla Fiera degli Stati del Cotone di Atlanta (Georgia), nel settembre 1895 — e da lui ribattezzato Vitascope, diede a sua volta il via a pubbliche proiezioni a pagamento dei film del Kinetoscope al Koster and Bial's di New York il 22 aprile 1896 (mezza dozzina di film, una decina di minuti di proiezione): il Cinématographe Lumière faceva la sua apparizione a New York il 28 giugno dello stesso anno.

Ci pare quindi giusto che i nomi di Friese Greene, di Leprince e soprattutto di Edison debbano essere per lo meno affiancati se non anteposti a quello di Lumière: a quest'ultimo riconoscendo principalmente il merito di aver creato un apparecchio più perfezionato ed efficiente degli altri e di aver dato l'avvio, con quella proiezione del dicembre 1895, al cinema come industria, alla diffusione del nuovo spettacolo nei vari Paesi del mondo, dove subito inviò i suoi operatori e le sue macchine. Anche per quanto riguarda quest'ultimo aspetto, però, Lumière non si trovò solo. Il Cinématographe giunse per primo, per esempio, in Italia (primavera 1896), in Spagna (maggio 1896), in Ungheria (giugno 1896), in India (luglio 1896) e nell'Unione Sovietica (estate 1896); ma in Gran Bretagna, come abbiamo visto, fu l'influenza di Edison a farsi sentire per prima e a pesare sulla nascita del cinema britannico. Il Vitascope deve poi essere citato accanto al Cinématographe nei primissimi passi del cinema in vari altri Paesi: come in Cecoslovacchia (dove arrivarono quasi contemporaneamente) o in Giappone, dove pare che nel 1897 il Vitascope fosse utilizzato molto più largamente del Cinématographe. In Germania e nei Paesi scandinavi Lumière trovò invece un forte concorrente nell'apparecchio di Max Skladanowsky, con il quale erano già stati girati dei film nell'estate 1895 (proiettati pubblicamente con successo a Berlino, al Wintergarten, nel novembre dello stesso anno).

Con questi sommari rilievi non si vuol certo sminuire l'apporto dato alla nascita del cinema dalla Francia e soprattutto da Lumière; vorremmo soltanto essere riusciti a sottolineare il carattere relativo e, sotto certi aspetti, convenzionale della data da cui consuetudinariamente si fa iniziare la storia della settima arte, ricordando, in questo anniversario, gli sforzi di quanti (e non li abbiamo certo nominati tutti) nei vari Paesi concorsero alla sua nascita. (BER)

Pesaro: in attesa di « sopprimersi »...

« Crediamo che la sesta Mostra dica, nonostante tutto, quello che il comitato ordinatore voleva che essa dicesse. I tempi dei "festival" sono finiti. (...) Ai "festival" vanno sostituiti nuovi istituti che da un lato siano sede di studio, di dibattito e di approfondimento critico; e dall'altro siano il punto di partenza per quella diffusione del cinema non alienante che i vecchi festival non sono riusciti ad operare. (...) Lungi dal cullarci sul già fatto e dal credere di aver trovato il grimaldello della situazione, con Pesaro '70 abbiamo voluto soltanto verificare un'ipotesi che andrà portata ancora più a fondo, migliorata, perfezionata, ulteriormente cambiata. Piaccia o no, non esistono formule consacrate o consacrabibili, neppure per le mostre cinematografiche. Ogni Mostra, anzi, deve essere la rappresentazione critica della "formula" che essa intende applicare. E tendenzialmente deve avere come fine quello di contribuire a modificare la realtà della produzione, della distribuzione e dell'informazione cinematografica fino al punto di divenire superflua. Perché le Mostre cinematografiche, non va dimenticato, sono surrogati rispetto a realtà cinematografiche carenti. Debbono avere come fine quello di modificare tali realtà, non di eternamente surrogarle ».

Queste dichiarazioni ufficiali in apertura della « Sesta Mostra internazionale del nuovo cinema » (Pesaro, 10-17 settembre) riprendono, in sostanza, il documento programmatico della Mostra del 1968. La contestazione di quell'anno — pur sulla base della imitazione, del malinteso, dell'approssimativo — c'è stata, in ogni modo, e storicamente non è venuta inutilmente. E' dal '68, infatti, che ricomincia la mostra del nuovo cinema, uscita da significative ma spesso aride disquisizioni teoriche. Aride non in sé, ma per la mancanza di sviluppi e di conseguenze, almeno nelle posizioni di casa nostra, rimaste abbastanza impermeabili agli approfondimenti o anche solo ai rinnovamenti teorici. Fino al '68, comunque, la mostra del nuovo cinema di Pesaro veniva decisa, organizzata, inquadrata a Roma e poi portata già confezionata a Pesaro. Oggi questo non avviene più o quasi sulla carta, ma nella realtà c'è ancora una avvertibile non-comunicazione (di cui la stessa Mostra si rende conto) fra la Mostra e la città, fra il peso culturale della Mostra e l'assorbimento delle sue iniziative da parte di Pesaro e del circondario. L'ipotesi di auto-annullamento di cui parla il documento programmatico ci trova d'ac-

cordo nella sostanza (si veda anche quanto su festival e mostre abbiamo scritto tempo addietro su queste stesse pagine), timorosi tuttavia che resti anch'essa un'ipotesi brillantemente affacciata in senso teorico e di scarico di coscienza. Ma certamente la commissione ordinatrice della Mostra di Pesaro è consapevole che quella indicata è una delle pochissime vie d'uscita finali, di fronte alla inesorabile decadenza soggettiva e soprattutto oggettiva dei festival e delle mostre. In attesa, tuttavia, occorre fare e cercare di fare per il meglio. E' il criterio che Pesaro sta seguendo, mentre il suo atteggiamento di « contestazione » è ormai assorbito e diventato ufficiale, caratteristica ed essenza. Esso si manifesta, all'esterno, quasi soltanto nell'abbigliamento dei giovani che seguono proiezioni e dibattiti: giovani purtroppo assai meno di Pesaro e dintorni — cui forse nessuno ha pensato, o che sono essi stessi lontani dall'iniziativa —, ma oltre duecento rappresentanti delle associazioni culturali e dei circoli cinematografici di tutta Italia giustamente e legittimamente invitati, e poi anche di altre nazioni, i quali si sentono in dovere di seguire la Mostra non con un generico e comune abbigliamento sportivo e feriale, ma secondo un ricercatissimo e probabilmente costoso sovrapporsi di vesti, di colori, di foggie, di accessori pittoreschi e ingombranti, dai cappelli agli stivali agli scialli ai mantelli alle catene ecc. ecc.

Per il resto, i film non sono più polemici che altrove, tant'è vero che alcuni erano già apparsi a Cannes (« semaine » e « quinzaine ») o addirittura a San Sebastiano e perfino selezionati per Bergamo. Così, ha avuto abbastanza buon gioco, in un certo senso, il gruppo dei « Cinegiornali Liberi » — il quale aveva abbandonato alquanto clamorosamente l'edizione 1969 « ravvisandovi ancora una operazione di *raccolta* più che di *promozione* » — a chiedere: « Verrà da Pesaro, secondo il festival del '70, una parola creativa e stimolante verso tutti quei fatti nuovi (anche con la loro varietà e contradditorietà) che tendono a un cinema non istituzionale, non industriale, non di profitto e di alienazione di massa, ma al contrario democratizzato sul serio attraverso una gestione di base del momento produttivo come quello della distribuzione e della fruizione? (...) Non si ha traccia di progressi in questo senso (...) e si è ridotto il dibattito pubblico a "incontri con gli autori" non a caso scegliendone a protagonista quella figura specialistica, che è tipica espressione della divisione del lavoro e dei privilegi culturali più correnti. Non vorremmo credere che così, passata la festa della contestazione, ne debba restare gabbato il santo della partecipazione popolare». I Cinegiornali Liberi terminano con l'indicazione di una scelta e di un tema: « Diciamo però che sarebbe già molto cominciare a fare delle scelte indicative. Per esempio cercando di cominciare da Pesaro un discorso critico sulle cose fatte e da fare col cinema (quindi non solo una rassegna, ma una progettazione, che fu avanzata anche dalla contestazione veneziana del '68, almeno per grandi linee) per quella che è una delle zone di cultura popolare più subalterna e insieme uno dei problemi più gravi del Paese: il mezzogiorno d'Italia. Un discorso su *cinema e meridione* non solo avrebbe il merito di fare uscire Pesaro da una sua genericità e da un insidioso processo di omogeneizzazione della cultura, oggi in troppi casi tesa a caratterizzarsi come fenomeno in sé, ma lo spingerebbe a collegare una battaglia contro l'imperialismo sul fronte internazionale (a cui corrispondono solo in piccola parte i film portati a Pesaro) alla non meno urgente battaglia contro il capitalismo di casa propria. Non si tratta che di una tra le indicazioni possibili nella direzione che ciascuno, con gli strumenti e la potenzialità di cui dispone, superi i temporeggiamenti che la coscienza della situazione ha già lasciato alle proprie spalle ».
Anche l'ARCI, tenuta un'assemblea dei rappresentanti dei comitati provinciali e dei circoli intervenuti a Pesaro « per dare una valutazione della rassegna, in rapporto agli obiettivi culturali perseguiti dal movimento nel campo del cinema », non si è dichiarata soddisfatta. In un documento, infatti, l'assemblea « pur riconoscendo la validità di alcune iniziative marginali », afferma di ritenere « doveroso rilevare l'impossibilità organica [della Mostra] di contribuire allo sviluppo di un discorso orientato nei sensi e nei modi proposti dall'associazione. Discorso portato avanti dall'ARCI sia attraverso il circuito alternativo teatrale e cinematografico, sia attraverso corsi, convegni, dibattiti, documenti e pubblicazioni. Sono da rilevare in particolare le caratteristiche di eterogeneità e contradditorietà

che hanno contrassegnato i criteri di scelta delle opere presentate: caratteristiche che non possono essere giustificate nemmeno in virtù di un presunto sforzo di apertura culturale e di obiettività informativa ».

Mentre le rimostranze dell'ARCI ci sembrano pressoché ingiustificate, dal momento che la sesta Mostra di Pesaro ha fatto davvero ciò che l'ARCI propugna e lo ha fatto in maniera tutt'altro che insoddisfacente, i Cinegiornali Liberi ci pare abbiano combattuto una battaglia contro i mulini a vento. In realtà essi non sono contro la Mostra di Pesaro perché la vogliano modificare; essi chiedono *qualcos'altro;* ciò che non comprendiamo è perché debbano, in nome di questo *qualcos'altro,* dichiarare insufficiente o inefficace una manifestazione *diversa* da quella da loro propugnata, e con quella non in contraddizione — anzi —, una manifestazione cioè che non è e non vuole essere un contributo incompleto o limitato rispetto all'indirizzo scelto dai Cinegiornali Liberi, ma che chiaramente si muove su una strada diversa e in sé — pur coi limiti interni ed esterni che in buona parte essa stessa si riconosce — tutt'altro che inutile e disprezzabile. Del resto, si potrebbe ricordare che, oltre ai lungometraggi a soggetto, sono stati presentati a Pesaro anche alcuni documentari sul Nordeste brasiliano di Paulo Gil Soares e di Geraldo Sarno: testimonianze di una condizione umana e sociale per certi lati non dissimile da quella del Sud italiano.

In attesa di « sopprimersi », la Mostra ha raggiunto, sul piano della organizzazione e dell'informazione, « una serie di obiettivi » assai interessanti: un « quaderno di documentazione » per ogni film, con dati biografici dell'autore, dati filmografici, il più delle volte indicazioni di sceneggiatura e di dialogo, interviste con i registi, giudizi di inquadramento critico, alcuni saggi — originali o riportati — su temi specifici; il sottotitolaggio di molti dei film stranieri in italiano con onere finanziario e organizzativo diretto (e la traduzione simultanea dei dialoghi degli altri); inoltre « la Mostra — che ha effettuato nel corso della stagione '69/'70 un primo esperimento di distribuzione non commerciale (facendo circolare film cubani e film brasiliani in 30 città diverse per un totale di oltre 200 proiezioni destinate a circa 50.000 spettatori) — ha già preso taluni accordi con una distribuizone "art et essai" per la circolazione commerciale di alcuni film e, qualora gli altri non venissero acquisiti in qualche listino nel corso della manifestazione — o già non vi fossero stati acquisiti in precedenza — si dispone a rifare su più larga scala l'esperimento distributivo nel circuito non commerciale ». E' evidente che quello della circolazione dei film della Mostra — e delle mostre — è un punto fondamentale: il tentativo con l'AIACE (con la DAE) è interessante, si vedrà quanto i risultati saranno proficui e validi.

Per quanto riguarda i film, chi come noi ritiene impossibile ed ingiustificata una selezione basata soltanto sulla qualità, converrà che il criterio più giusto è implicito nella « rappresentatività » significante di autori, di cinematografie, di momenti storici e politico-culturali. In questo senso la selezione di Pesaro, pur non molto ampia, non ha avuto pecche rilevanti: non film belli, e non è colpa sua, ma quasi tutti da discutere. Un paio soltanto quelli che non hanno veramente nulla da dire, ed entrambi italiani: *Come ti chiami amore mio?* di Umberto Silva e *Necropolis* di Franco Brocani. E anche qui il parere è ovviamente assai personale. Ci sembra invece da evitare fatalmente la tendenza — già macroscopicamente emersa in altre manifestazioni — a ospitare alla rinfusa tutto quanto all'ultimo momento venga offerto: benvenuto uno spazio disponibile, nell'ambito di festival e rassegne, per visioni spontanee di autori e di gruppi, da gruppi e da autori patrocinate e discusse, non è questo il punto. Ma lasciare che in sovrapposizione o *in più* una mostra avalli col proprio nome operazioni velleitaristiche o di colpevole esibizionismo è veramente fuori luogo, anche se gli esempi sono quantitativamente scarsi. Non parliamo cioè dei cinque documentari sul Nordeste, né dei due di Carlos Alvarez, né di *Finally Got the News,* un film della « League of the Revolutionary Black Workers » che illustra la posizione ideologica di questo gruppo marxista di Detroit e la sua esperienza pratica mostrando scene di fabbrica, interviste con operai e varie lotte del 1969; né di *La forma negativa - Arnaldo Pomodoro 1970,* un cortometraggio di Francesco Leonetti, Ugo Mulas e Arnaldo Pomodoro sulle sculture di quest'ultimo del periodo 1968/'70 « e

sulla condizione dell'intellettuale-artista nella nostra epoca dell'arte-merce »; né, infine, di *Contratto,* realizzato da Ugo Gregoretti per i tre sindacati metalmeccanici della CGIL, CISL, UIL in occasione delle lotte dell'autunno '69, con discutibilissimi risultati (di qualità e di ideologia), ma con qualche valore contingente. Tutto questo, anche se inserito all'ultimo momento e non sempre in ordine, va benissimo. Non vanno, invece, *Meteorango Kid* di André Luis Oliveira e *L'età breve* di Umberto Piersanti, confuso e disordinato esempio il primo di cinema d'occasione e per sentito dire, mediocrissimo e pretenzioso prodotto di basso cineamatorismo il secondo; né va la pubblicità che la mostra ha offerto — saggiamente non patrocinandone la proiezione, del resto — a *Ciao Federico!*, un mediometraggio di Gideon Bachman che esibisce autore e « soggetto » (appunto Federico Fellini), in una operazione di furba ma scoperta struttura commerciale camuffata da documento « artistico » (soltanto qualche brano, all'inizio, porta a risultati sinceri e efficaci).

I dibattiti sui film sono andati avanti, dal punto di vista organizzativo, meglio che gli anni scorsi; nei risultati, tuttavia, c'è da dire che troppe volte ancora sono intervenuti critici e specialisti e poche gli spettatori privi di particolari qualifiche professionali; troppo spesso, inoltre, il critico parla dottamente per sè e per amici e nemici o pretende dall'autore la *spiegazione* del film, troppo spesso l'autore non dialoga col pubblico. Può darsi si tratti di difetti insuperabili in questo tipo di iniziativa, che per altro ha una sua ragione d'essere se, al di là del portare un regista in carne e ossa di fronte a spettatori veri — e questo ha ancora un sapore superficiale e quasi divistico — riesce a stabilire un contatto pratico altrettanto vero e proficuo, senza che il regista rimanga in una sua astratta torre d'avorio, e il pubblico con dubbi e problemi irrisolti. La documentazione sui film presentati che anche noi abbiamo utilizzato e alla quale si è accennato, « nel suo insieme — come dice il comitato ordinatore presentando la Mostra — costituisce la più rilevante iniziativa di documentazione critica che mai una manifestazione cinematografica abbia edito »: per l'Italia questo è vero, per altri paesi le iniziative del CICI organizzato dalla SERDOC sono precedenti e tutt'altro che inferiori a queste di Pesaro le quali per altro — se hanno un indubbio merito intrinseco, quello di essere — sono *il minimo* che una manifestazione che voglia muoversi sulla strada della serietà possa intraprendere. Ma il *minimo* è molto, specie se gli altri che lo dovrebbero e forse lo potrebbero non fanno neppur quel minimo. C'è da dire anche che i « quaderni », fra loro un poco squilibrati, non sono tutti sullo stesso livello di qualità e di completezza, e che non è opportuno considerare gli spettatori di tutti i giorni, ancora una volta, alla stregua di un pubblico di seconda categoria — rispetto ai cosiddetti « accreditati » alla manifestazione — un pubblico infatti cui, anziché i « quaderni », vengono distribuite schede utili ma, rispetto a quelli, estremamente ridotte. C'è da aggiungere infine che le proiezioni dovrebbero essere assai più curate sul piano tecnico.

E' appena necessario ripetere che la mostra di Pesaro si pone come ipotesi di manifestazione del futuro: non sarà male se supererà quel tono di superiorità un po' snob che, specialmente negli ultimi tempi, si è data in un modo che non è meno casuale, opportunista, esteriore, esclusivista — e un po' sordo —, per il fatto che viene, almeno ci pare, da « sinistra ». Spesso si è di più *qualcosa,* nella sostanza, se non lo si sbandiera a tutti i costi. (SAM TERNO)

P.S. Il nostro parere si discosta alquanto da quello di Claudio Bondì e Giuseppe Cino pubblicato sul n. 9/10 nella rubrica « Parlatorio ». E' opportuno precisare che se ne discosta profondamente nelle premesse e nelle considerazioni generali, almeno là dove Bondì e Cino ritengono che la mostra di Pesaro abbia segnato la « morte » di qualcosa; e altrettanto profondamente dissente da certi modi deformanti e di comodo nel presentare un interlocutore o l'altro, e da certi giudizi immotivati. Meno, in alcuni altri pareri: s'è visto del discreto e del meno buono, a Pesaro — come dappertutto —, secondo Bondì e Cino e secondo noi. Perché allora questo discorso e quello di due lettori attenti e appassionati quali Bondì e Cino sono nel fondo così diversi, spesso contrari? E' anche questo un tema di discussione da non sottovalutare, che proponiamo ai lettori — « specialisti » e no — augurandoci che non venga abbandonato.

« Incontri » di Sorrento 1970: cinema americano

Scelta felice, quella della cinematografia nordamericana per l'VIII edizione degli Incontri internazionali del cinema di Sorrento (quinta della formula monografica introdotta da Gian Luigi Rondi); meglio, una scelta caduta in un momento particolarmente adatto, e che ha consentito di compiere una prima verifica di un processo di trasformazione in atto, i cui traguardi ultimi sono ancora lontani e in buona parte imprevedibili. Appena un anno fa una rassegna di film americani non sarebbe sfuggita a una contrapposizione assai rigida: da un lato la produzione hollywoodiana, massicciamente monopolizzatrice e stancamente ancorata alla sua tradizione di qualità tecnica e spettacolare; dall'altro, i furori non sempre eroici dell'« underground », fiorito già negli anni cinquanta con propositi eversivi ma presto isterilitosi in un orgoglioso solipsimo, nel rifiuto della realtà e del colloquio stesso col pubblico, quasi votato, programmaticamente, all'autofagia. In un quadro così schematicamente tracciato restava poco margine per altre esperienze che dessero indicazioni idonee a superare l'« impasse ». Non mancavano gli indipendenti, ma le loro voci suonavano flebili, scarsa la loro capacità d'incidenza concreta, evidente la propensione a lasciarsi fagocitare (pena, peraltro, l'emarginazione e il silenzio).

L'ampia terra di nessuno appare oggi parzialmente occupata. Su quel terreno si va cimentando la capacità di azione degli uomini di cinema indipendenti, oggi più numerosi e agguerriti, e la capacità di reazione della grande industria del cinema, che ammaestrata dalle crisi recenti — la televisione — e timorosa di quelle future — le cassette — sta compiendo un'abile, pur se ancora parziale, opera di riconversione, volgendosi con guardingo favore a quella politica degli autori che per decenni aveva tenacemente avversato. Lo scontro è interessante, ricco di possibilità potenziali. Il ridimensionamento di Hollywood sta portando linfa nuova in quell'organismo sclerotico: e i giovani ribelli vedono aprirsi delle porte prima ostinatamente chiuse, o disposte a lasciar filtrare solo chi si arrendesse a condizioni umilianti. Oggi Hollywood corteggia i giovani, gli lascia ampi margini. Si tratta di vedere quanto essi — e quanti di essi — sapranno approfittarne per guadagnare spazio e imporre definitivamente la loro presenza, le loro idee, la loro ambizione ad essere degli autori e non semplici elementi di una complessa e anonima catena di produzione.

La rassegna di Sorrento ha offerto testimonianza di questo confronto aperto tra le forze giovani del cinema americano e le strutture tradizionali, intese a condizionarsi reciprocamente in un gioco alterno di cedimenti e di resistenze. La più immediata constatazione — che ha sorpreso taluni — riguarda infatti la capacità di recupero dimostrata da Hollywood. La seconda, complementare, riguarda l'atteggiamento dei giovani, i quali in linea di massima sembrano aver rinunciato a combattere frontalmente contro la casa madre: all'eresia, con conseguenti scomuniche, preferiscono il dissenso dall'interno. Hanno bisogno del sostegno delle « grandi » e lo accettano, ma riescono oggi a imporre alcune condizioni, a salvare una buona misura di libertà. Il massimalismo dell'« underground » è più che mai fuori del gioco, ridotto alle sue naturali dimensioni — e alla non inutile funzione — di palestra di sperimentalismi.
Accanto alla ricca fioritura di forze giovani è anche da registrare lo sforzo di aggiornamento compiuto dai rappresentanti più autorevoli della tradizione di un cinema spettacolare, che celebrò i suoi fasti nel corso dell'ultimo quarantennio e che si volge ora, con un tempismo in cui non è solo furbizia, a una riconsiderazione critica della funzione civile ch'esso può essere chiamato a svolgere. Registi che, bisogna riconoscerlo, seguirono già in passato una certa direttrice liberale, come William Wyler, si gettano nella mischia con bella foga polemica, volgono i propri interessi a questioni brucianti quali il razzismo negli Stati del Sud; pur se non riescono a liberarsi di una convenzionalità di modi stilistici che è il pesante retaggio del lungo tirocinio hollywoodiano e che toglie forza e capacità di convinzione al loro discorso. D'altro canto, anche fra i giovani che perseguono un cinema di contestazione ideologica e di scioltezza linguistica bisogna fare le opportune distinzioni: e stare attenti a non confondere gli orecchianti più o meno mistificatori, come il Rush di un *Get-*

ting Straight o il Downey di un *Putney Swope* o, al di là di Sorrento, lo Altman di un *M.A.S.H.* o lo Hagmann di un *The Strawberry Statement* con chi appare genuinamente impegnato a fare del cinema uno strumento di ricerca ideale e di dibattito civile, come il Wexler di *Medium Cool* o il Williams di *The Revolutionary* o il Kastle di *The Honeymoon Killers.*

Una realtà insomma assai varia e composita, quella del cinema americano attuale. Un cinema di crisi, si può dire, ma non un cinema in crisi: anzi il più vivo e ricco di fermenti, oggi come oggi, fra le cinematografie occidentali, il più attento e vigile a cogliere l'attualità di certi temi e a proporli in forme idonee a un'agevole fruizione. Sconfitti molti tabù, i cineasti statunitensi stanno scoprendo il gusto di dire cose aspre e un tempo ritenute « shocking »; pur se ancora è avvertibile, in molti, una inadeguatezza tra velleità ed effettiva capacità di condurre avanti con rigore un discorso di assoluto anticonformismo. Remore e condizionamenti gravano ancora pesantemente, su un cinema che per mezzo secolo ha adottato certi parametri di spettacolarità spesso fine a se stessa, e che ad essi trova arduo rinunciare, e tenta un contemperamento tra lo spettacolo e l'impegno, tra la difesa di un'impalcatura industriale di proporzioni colossali e l'esigenza di fare del cinema uno strumento di comunicazione civile e di dibattito ideale. Sorrento ha documentato — parzialmente, ma con scelta felicemente articolata — una fase, ancora iniziale, di questo conflitto tra cinema vecchio e cinema giovane; tra un cinema vecchio che cerca di ringiovanire e un cinema giovane che tende a farsi adulto. E' stata la prima volta, per quel che ne sappiamo, che il cinema americano ha accettato di esporsi massicciamente e ufficialmente a un giudizio di merito, a un confronto che poteva risultare pericoloso. Tutto considerato, e al di là della varia qualità delle opere esposte, è stato un confronto positivo e utile: un punto di riferimento al quale per qualche tempo sarà d'obbligo rifarsi.

Sorrento in fondo ha confermato, assieme alla funzionalità organizzativa (a parte l'assenza di alcune traduzioni o di alcune « trame »), la validità della formula monografica, una delle poche che diano senso, al momento attuale, a una rassegna di film; e il fatto che non sappia rinunziare al vano contorno di mondanità e a una certa pacchianeria provinciale che è un po' il suo vizio di origine, può anche essere un peccato veniale, atto principalmente a scandalizzare i moralisti per dovere d'ufficio. Se il risultato è quello che conta, non esitiamo a riconoscere alla rassegna sorrentina, che chiude una « stagione » di festival fin troppo pletorica, una sua validità e una sua indiscutibile funzione. (CIN)

Nel corso dell'Incontro con il cinema americano (Sorrento, 20-27 settembre 1970) sono stati presentati 17 film di lungometraggio (di cui 5 fuori selezione): se ne parla a p. 128. Sono stati inoltre proiettati i seguenti cortometraggi: *Art Scene USA* (16'); *Duke Ellington at the White House* (18'); *Final Game* (48'); *The Golden Gate* (10'); *Impressions of John Steinbeck the Writer* (22'); *Man in Sports* (8); *One Man*: *Dr. De Bakey* (11'); *Project Apollo* (30'); *One Man*: *Lyn McLain* (10').

Il programma dell'Incontro comprendeva anche una selezione di film « underground », ordinati da Martin Scorsese. Questi i film presentati (tutti in 16mm. e bn., salvo indicazione contraria): *Adagio* di Fred Mogubgub (7', col.; 1969); *Airplane Glue, I Love You* di Howard Lester (5'; 1970); *Apropos of San Francisco* di Charles Levine (10', col.; 1969); *Aquarium Rushes-Bethel* '69 di Yud Yalkut (50', col.; 1969-1970); *Because* di David Lubell (3', col.; 1969); *Billabong* di William Hindle (10'; 1970); *Bleu Shut* di Robert Nelson (32'; 1970); *Busby Passes the Acid Test* di Marc Stone (10', col.; 1969); *Carol Emshwiller in a Film by Ed Emshwiller* di Ed Emshwiller (10'; 1970); *Chinese Firedrill* di William Hindle (30'; 1970); *The Death of Bessie Smith* di Charles Levine (10'; 1970); *A Film with Three Dancers* di Ed Emshwiller (30', col.; 1969-70); *Haircut-The Big Be* di Marthy Andrews (10'; 1970); *The Hog Farm Film* di un collettivo guidato da Gravy Hugh Runney (30', col.; 1969); *Inciting to Riot* di The Transcendent Students Francis Freedland, Joel Sucher, Stephen Fischler (35'; 1970); *Item 72-D* di Ed Summer (30', col.: 1970); *Moon* di Scott Bartlett (20', col.; 1969); *911* di Gordon Browne (6'; 1970); *N.O.T.H.I.N.G.* di Paul Sharits (36', col.; 1968); *Paradise Now* di Sheldon Rochlin (95', col.; 1970); *Quixote* di Bruce Baillie (5'; 1970); *The Sky Pirate* di Andrew Mayer (80', col.; 1969); *The Star-Curtain Tantra* di Peter Mays (15', col.; 1968); *Tappy Toes* di Red Grooms (15', col.; 1969); *T.O.U.C.H.I.N.G.* di Paul Sharits (30'; 1969); *Three Days* di Philip Frey (30'; 1970);

Unknown Reasons di Fred Mogubgub (7', 35mm., col.; 1969); *War is Hell* di Robert Nelson (29'; 1969); *The Young Braves* di Mike Jacobson (10'; 1970).

A cura di Henry Ludmer è stata presentata una selezione di 12 film di studenti premiati nell'edizione 1970-71 del Festival nazionale del film studentesco organizzato dall'American Film Institute e dalla M.P.A.A.

Nell'ambito dell'Incontro è stata allestita una mostra fotografica dedicata all'opera di King Vidor, presidente d'onore della manifestazione. La mostra è stata curata dal Photo und Filmmuseum del Münchner Stadtmuseum.
Nel corso della cerimonia di chiusura dell'Incontro sono state attribuite le Sirene d'oro a Elia Kazan, George Stevens e William Wyler, considerati « i registi la cui carriera ha maggiormente concorso a dar prestigio al cinema americano », e a Darryl Zanuk come « più importante produttore americano ». I Premi Sorrento 1970 per « l'attore e l'attrice che abbiano maggiormente contribuito allo sviluppo e all'affermazione del cinema americano » sono stati attribuiti ad Anthony Quinn e ad Ingrid Bergman.

Montagna ed esplorazione di casa a Trento

Probabilmente unico al mondo nella sua specializzazione, il festival di Trento, dedicato ai film della montagna e dell'esplorazione, ha fornito anche quest'anno (20-26 settembre) un ampio e qualificato panorama della produzione internazionale del settore. Quella di Trento è una manifestazione che può ormai vantare una lunga tradizione, costituendo da quasi vent'anni (questa era la XIX edizione) un appuntamento obbligato non solo per critici e cineasti, ma soprattutto per persone legate dal comune amore per la montagna e per la scoperta di nuovi paesaggi. Il festival si è conquistato quindi uno spazio specifico e originale di attività che gli consente di svolgere una preziosa funzione informativa e promozionale, valorizzando un genere di produzione ricco di possibilità ancora in buona parte da scoprire (soprattutto da noi: come mostra anche questa volta l'elenco dei premi). Si avverte tuttavia anche a Trento la mancanza di una azione culturale più precisa e organica: sia per quanto riguarda l'informazione e la documentazione storica, sia nella direzione della promozione e dell'appoggio ad una più larga diffusione di questo genere di film (come del resto già rilevava lo scorso anno su « Bianco e Nero » un esperto in materia come Paolo Gobetti). Così, ad esempio, al posto della mostra fotografica allestita quest'anno sul tema « Montagna da salvare montagna da vivere » — tema interessante e certamente utile per sensibilizzare il pubblico ad un problema di notevole attualità, ma validamente proponibile anche al di fuori e indipendentemente da un festival cinematografico — sarebbe stato probabilmente più stimolante una personale dedicata a qualcuno dei molti nomi illustri che il cinema sull'alpinismo e sull'esplorazione può vantare. Nel complesso comunque la manifestazione si è mantenuta ad un buon livello, trovando i suoi momenti migliori nella presentazione di due lungometraggi molto seri come *La grande barrière de corail* del belga Pierre Levie, prodotto dall'Università di Liegi (ma già presentato a Venezia nel 1969) e *Le territoire des autres* dei francesi François Bel, Gérard Vienne e Michel Fano, che insegue nel loro ambiente naturale una ottantina di specie animali selvatiche dell'Europa. Il festival non ha ancora rinunciato ai premi: ma il clima in cui si svolge — più simile ad un cordiale incontro fra amici che a un serio « meeting » di specialisti — finisce per renderli più comprensibili e accettabili che altrove.

La giuria del XIX festival di Trento, composta da Guido Guerrasio (presidente, Italia), Marcel Ichac (Francia), Jean Juge (Svizzera), Wilhelm Formann (Austria), Annibale Scicluna (Italia), Bepi Mazzotti (Italia), ha assegnato: il primo premio « Città di Trento » a *Le territoire des autres* (t.l.: Il territorio degli altri) di François Bel, Gérard Vienne e Michel Fano (Francia) « per la straordinaria rivelazione — ottenuta con originale accordo di suoni e immagini — di un sorprendente mondo animale sempre più minacciato dalla presenza dell'uomo »; il « Rododendro d'oro » per il miglior lungometraggio a 35 mm. a *I recuperanti* di Ermanno Olmi (Italia), « per il penetrante esame di una condizione umana che trae ancora possibilità di vita dai resti di una tragedia che sconvolse l'antica pace dei monti »; la « Genziana d'oro » per il miglior cortometraggio a 35 mm. a *The Climbers* (t.l· Gli scalatori) di Ber Clark (Gran Bretagna), « per la felice, essenziale fusione tra immagine tecnica e psicologica dei personaggi, attraverso un puro linguaggio cinematografico »; il « Nettuno d'oro » per il miglior film di esplorazione a *La grande barrière de corail* (t.l.: La grande barriera di corallo) di Pierre Levie

(Repubblica Federale Tedesca), « per l'impeccabile narrazione di una eccezionale impresa affrontata dall'uomo su una delle più difficili pareti delle Alpi »; « Targa d'oro » (e premio di 500 mila lire) per il miglior film sulla montagna a 16 mm. a *L'alpe secrète* (t.l.: L'alpe segreta) di Michel Strobino (Svizzera), « per la lunga, paziente opera di documentazione della fauna di montagna che costituisce un atto d'amore verso la natura alpina »; « Targa d'oro » (e premio di 500 mila lire) per il miglior film di esplorazione a 16 mm. a *Balènes du desert* (t.l.: Balene del deserto) di Philippe Cousteau (Francia), « per la commovente descrizione di un pacifico incontro tra l'uomo e il grande mammifero marino, nella suggestione di immagini dovute al coraggio quasi temerario degli operatori »; il premio « Giulio Gabrielli » (del presidente del festival) per il film più adatto alla trasmissione televisiva a *Le Pré Grimal* di Paul Siegrist (Svizzera), « per il calore umano di una storia reale, ai confini con il mondo perduto delle fiabe di montagna »; il « Trofeo delle Nazioni » per la miglior selezione nazionale alla Repubblica Federale Tedesca, « per la sua partecipazione con opere di particolare pregio e interesse, a tutte le categorie del Festival, con speciale riguardo alla efficace rappresentazione del mondo degli animali di *Lockende Wildnis* (t.l.: Il richiamo della terra selvaggia) di Heinz Sielmann ». Speciali menzioni sono andate a *Jrishancan, il Cervino delle Ande* di Riccardo Cassin (Italia) e a *I pericoli della montagna: le valanghe* di Giovanni Fontana (Italia).

●

Opere prime, cortometraggi e documentari a Locarno, Mannheim e Nyon

Nella congerie dei festival cinematografici, quello di Locarno ha cercato da qualche anno di darsi una fisionomia caratterizzante puntando sulle opere dei giovani e ammettendo in concorso soltanto autori al loro primo o al massimo secondo film.
L'idea non è nuova. Già da tempo le maggiori rassegne internazionali rivolgono una attenzione particolare ai giovani: sia per sfiducia verso i nomi già noti e collaudati, ai quali si attribuisce la responsabilità del declino a cui il cinema spettacolare è avviato un po' in tutto il mondo; sia per adeguarsi alla moda, che in tutti i campi tende a considerare i giovani in quanto tali come i soli veri protagonisti del progresso e del rinnovamento. La specializzazione nelle opere prime non ci sembra culturalmente valida e qualificante, basata com'è su di un criterio abbastanza estrinseco e casuale (non è detto che nella carriera di un autore l'opera prima sia più interessante delle successive: anzi, il più delle volte succede esattamente il contrario). E ce lo conferma anche questa XXIII edizione del festival, mantenutasi su di un livello piuttosto modesto nonostante il ragguardevole numero di paesi presenti nelle varie sezioni della manifestazione. Piuttosto discutibile è anche apparsa la scelta per il programma della retrospettiva (organizzata dalla Cineteca Svizzera) di un autore come Claude Autant-Lara, la cui filmografia non è molto ricca di opere riuscite o in qualche modo esemplari. I premi assegnati dalla giuria hanno in parte tenuto conto dei meriti reali dei film presentati e in parte hanno corrisposto alla consueta esigenza di accontentare il numero maggiore possibile di paesi: il nostro giudizio sul sistema dei premi e delle giurie è troppo noto perché dobbiamo ripeterlo anche in questa occasione. Segnaliamo infine, per dovere di cronaca, che in coincidenza con il festival si sono svolti a Locarno incontri sul tema « Cinema e gioventù » (organizzati dal Dipartimento della pubblica educazione del Canton Ticino, sotto il patrocinio della « Società svizzera delle settimane di studi cinematografici ») e una Tavola Rotonda (organizzata dall'UNESCO) su « Letteratura, cinema e radiotelevisione ».

Le opere prime sono state al centro anche del XIX festival di Mannheim (Repubblica Federale Tedesca), che all'ampia tradizionale rassegna dedicata al cortometraggio aggiunge appunto una panoramica sugli esordienti dell'annata, ad essi riservando il « Gran Premio ».
La formula consente a questa manifestazione di svolgere una funzione ampiamente informativa sulla produzione internazionale, con un programma fin troppo denso di proiezioni. Nel giro di cinque giorni sono state presentate quasi duecento opere provenienti da 24 Paesi. Accanto alle opere prime, concorrevano agli altri premi del festival i film sperimentali, i documentari, i film di animazione e i cortometraggi a soggetto. Rende particolarmente stimolante il concorso l'assegnazione di premi in denaro (da 10.000 a 1.500 marchi): trovata analoga a quella adottata a Oberhausen, l'altro importante festival tedesco dedicato al cortometraggio, che consente una concreta azione promozionale e di sostegno degli autori più dotati. Tra le opere in concorso si è

avuta anche quest'anno una netta prevalenza della produzione tedesca e, fra le straniere, di quella statunitense: così che è venuto ad accentuarsi il carattere « occidentale » della manifestazione. Oltre a quella dei film in concorso, si sono svolte a Mannheim due rassegne informative (una delle quali riservata ai « Film dell'anno »), una antologia del cinema *underground* canadese (con film di David Rimmer, Al Zazoutis, Bob Cowan, Hugues Temblay, Keith Roda, ecc.) e inoltre un congresso internazionale sul tema « Film e gioventù » e proiezioni con dibattiti e test dedicate ai ragazzi di Mannheim e di Ludwigshaf. Si ha l'impressione che questa manifestazione cerchi di far fronte alla crisi produttiva della produzione internazionale con una proliferazione delle iniziative. Su questa strada essa corre il rischio di snaturare le sue caratteristiche finalità. Per ora il festival appare tuttavia ancora ben vivo e all'altezza della sua ormai ventennale tradizione.

Un altro festival dedicato al cortometraggio si è svolto, sempre in ottobre (dal 20 al 25) in Svizzera, a Nyon (Vaud). Nato otto anni fa a Rolle e originariamente riservato ai cineamatori, questo festival ha cercato di allargare sempre più il suo campo d'azione, proponendosi mete più ambiziose; anche se i suoi intenti di fondo sono rimasti chiaramente turistici, l'impostazione non manca di una certa serietà. Lo scopo dichiarato nel regolamento è quello di « incoraggiare lo sviluppo della espressione cinematografica sia tradizionale che di avanguardia, su di un tema particolare [quest'anno molto generico e adatto a tutti gli usi: « La società umana »]; a tal fine gli organizzatori del festival si sforzano di mettere a disposizione di autori e produttori un terreno di confronto internazionale, adatto a favorire una migliore conoscenza e una migliore diffusione dell'opera cinematografica ». Finalità certamente encomiabili, ma certo non originali e nuove rispetto a quelle di tante altre analoghe rassegne. Più caratterizzante — anche se culturalmente assai discutibile — è invece l'aver riservato il concorso ai film « realizzati in 16 mm. o con le tecniche di ripresa caratteristiche di questo formato, allorché si tratta di film a 35 mm. ». Per questi ultimi, la partecipazione al concorso era condizionata alla durata (che doveva essere minore di 60 minuti) e alla formula produttiva indipendente, « al di fuori dei circuiti di distribuzione classici ». Venivano esclusi dal concorso i film pubblicitari, didattici, scientifici o di propaganda (« realizzati cioè da organismi, associazioni o partiti sia nazionali che religiosi, politici o economici »). Altre condizioni per il concorso sono l'anno di produzione (non anteriore a tre anni) e la non distribuzione in Svizzera.

Criteri come si vede sufficientemente ampi per garantire il reperimento di un buon quantitativo di pellicola proiettabile. Ma anche a Nyon, come a Mannheim, il concorso non è considerato un richiamo sufficiente per critici e pubblico. Ed ecco allora il festival prendere in prestito l'idea di dedicare ogni anno un « omaggio alla cinematografia di un Paese » (questa volta era di turno la Danimarca), allestire una speciale sezione per il documentario, considerato nei suoi vari aspetti, riservare alcune proiezioni ai film premiati all'ultimo festival di Locarno (un certo coordinamento con il più importante festival svizzero era indispensabile) e organizzare infine dibattiti e una « personale » di Carl Theodor Dreyer (peraltro limitata a *La passion de Jeanne d'Arc, Vampyr* e *Gertrud*). Un festival quindi anche questo eterogeneo, dalle finalità culturali ancora abbastanza nebulose, ma che come Mannheim ha il « merito » di legare ai premi delle somme di denaro (da 2.000 a 500 franchi).

Al XX Festival di Locarno (24 settembre-4 ottobre) sono stati presentati in concorso 23 lungometraggi: *Memoria de Helena* di David E. Neves (Brasile), *Iconostasis* di Todor Dinov e Christo Christov (Bulgaria), *Saint-Denis, dans le temps...* di Marcel Carrière (Canada), *Smil Emil* (t.l.: Sorridi Emilio) di Jesper Hom (Danimarca), *La maison* di Gérard Brach (Francia), *Le portrait de Marianne* di Daniel Goldenberg (Francia), *Soleil Ô* di Med Hondo (Francia / Mauritania), *Mujo* (t.l.: La vita che fugge) di Akio Jissoji (Giappone), *Sara akash* (t.l.: Il grande cielo) di Basu Chatterji (India), *Olimpia agli amici* di Adriano Aprà (Italia), *Gradiva* di Giorgio Albertazzi (Italia), *Thomas* di Pupi Avati (Italia), *Lilika* di Branko Pleša (Jugoslavia), *La hora de los niños* di Arturo Ripstein (Messico), *Szkice Warszawskie* (t.l.: Gente di Varsavia) di Henryk Kluba (Polonia), *El momia* (t.l.: La mummia) di Shadi Abdelsalam (Repubblica Araba Unita), *Dr. Med. Sommer II.* di Lothar Warneke (Repubblica Democratica Tedesca), *Elitetroupe*: « *fleur de Marie* » (t.l.: Truppa scelta: « Fleur de Marie ») di Oimel Mai (Repubblica Federale Tedesca), *Prea mic pentru um razboi atit de mare* (t.l.:

Troppo piccolo per una guerra così grande) di Radu Gabrea (Romania), *Le fou* di Claude Goretta (Svizzera), *Mersekelt egöv* (t.l.: Zona temperata) di Zsolt Kézdi-Kovács (Ungheria), *Vlublennye* (t.l.: Gli innamorati) di Elior Ishmuhamedov (U.R.S.S.), *The End of the Road* (t.l.: La fine della strada) di Aram Avakian (U.S.A.).

I lungometraggi fuori concorso erano otto: *Ecce Homo Homolka* di Jaroslav Papoušek (Cecoslovacchia), *À nous deux, France* di Désiré Ecaré (Costa d'Avorio / Francia), *Equinozio* di Maurizio Ponzi (Italia), *Ondata di calore* di Nelo Risi (Italia), *Wie zwei fröhliche Luftschiffer* (t.l.: Quei due allegri che prendono la macchina volante) di Karl Dieter Briel (Repubblica Federale Tedesca), *James ou pas* di Michel Soutter (Svizzera), *Black-out* di Jean-Louis Roy (Svizzera), *Szerelmesfilm* (t.l.: Film d'amore) di István Szabó (Ungheria).

La giuria, composta da Désiré Ecaré (Costa d'Avorio), Matiaz Klopcic (Jugoslavia), Robert Lapoujade (Francia), Vladimir Naumov (Unione Sovietica), Alain Tanner (Svizzera), ha assegnato i seguenti premi: « Pardi d'oro » a *The End of the Road* (U.S.A.), a *Soleil Ô* (Francia / Mauritania), a *Lilika* (Jugoslavia) e a *Mujo* (Giappone); « Pardo per il miglior documentario »: a *Monstrum* (t.l.: Il mostro) di Rajko Ranfl (Jugoslavia); « menzione speciale » a *Mersekelt egöv* (Ungheria); « Camei » (offerti dagli Incontri Internazionali del Cinema di Sorrento) a *Le fou* (Svizzera) per il miglior film svizzero, a Dragan Kalaba (Jugoslavia) per la migliore interpretazione femminile nel film *Lilika,* a Peter Chatel per la migliore interpretazione maschile nel film *Gradiva.*

Al XIX festival internazionale di Mannheim (5-10 ottobre) sono stati presentati in concorso i seguenti film: *Marcel* di Paul Cox (Australia, 1970), *Muerte y Pueblo* di Nemesio Juárez (Argentina, 1969), *Si tu savais...* di Jean-Pierre Berckmans (Belgio, 1970), *Manha cinzenta* (t. l.: Mattino grigio) di Olney A. Sao Paulo (Brasile, 1968), *This Land* di Arthur Hammond (Canada, 1969), *Windows* di Peter Cooke (Canada, 1970), *Svatej z Krejcárku* di Peter Tuček (Cecoslovacchia, 1969 - lungometraggio), *Encore un jour* di Jean-Pierre Bonneau (Francia, 1969), *La fin des Pyrénées* di Jean Pierre Lajournade (Francia, 1970 - lungometraggio), *Traité du rossignol* di Jean Fléchet (Francia, 1970 - lungometraggio), *Paradise Now* di Sheldon Rochlin (Gran Bretagna, 1970 - lungometraggio), *The Great Wall of China* di Joel Tuber (Gran Bretagna, 1970 - lungometraggio), *Times for* di Stephen Dwoskin (Gran Bretagna, 1970 - lungometraggio), *Dream of a World* di Nicholas Gosling (Gran Bretagna, 1969 - lungometraggio), *Vertical* di David Hall (Gran Bretagna, 1970), *Dingen, die niet voorbijgaan* di Philo Bregstein (Olanda, 1970), *Wiatr* di Stefan Schabenck (Polonia, 1969), *Syn* (t. l.: Il figlio) di Ryszard Czekała (Polonia, 1970), *Podròz* di Daniel Szczechura (Polonia, 1970), *Powers, Born to Hell* di Hannes Karnick e Wolfgang Richter (Repubblica Federale Tedesca, 1970), *Western* di Wolf Wondratschek, Petrikat e Schmidt (R.F.T., 1970), *z.B. Kassel* di Heitbert Bäuerle, Bettina Hahn, Martin Heisig, Kurt Johnen e Stephan Rosenmund (R.F.T., 1970), *Lydia* di Eberhard Schubert (R.F.T., 1970 - lungometraggio), *Carmen* di R. Kandolf (R.F.T., 1970), *Dark Spring* di Ingemo Engström (R.F.T., 1970 - lungometraggio), *Der Paradiesgarten* di Bernd Schwamm (R.F.T., 1970 - lungometraggio), *Nicht lebend und nicht tot* di Joachim Wörmsdorf (R.F.T., 1970) *Reinlichkeitserziehung* del Ki-Filmgruppe (Kuhi Verden, Lothar Schuster e Pim Liech - R.F.T., 1969-70), 9.9-1999 di A. Ade, J. Franzen, J. Forberg, M. Hahn, W. Petzold (R.F.T., 1969), *BER 69 LIN* di Carlos Bustamante (R.F.T., 1970), *Charles Manson - Ronald Biggs - Wilhelm Hein: Portraits* di W. e B. Hein (R.F.T., 1970), *Heroic Landscape* di Fritz André Kracht (R.F.T., 1970), *Kontakte* di Irm + Ed Sommer (R.F.T., 1970), *LÄRM - ein politischer Konflikt um einen Grossflughafen* di Josef Riedl (R.F.T., 1970), *Zärtlichkeit* di Manfred Wollandt (R.F.T., 1970), *Er steht um fünf auf* di Hansjürgen Hilgert (R.F.T., 1970), *Gewalt* di R. Neddermann (R.F.T., 1970), *Bloody River* di Richard Besrodinoff (R.F.T., 1970), *Kinder sind keine Rinder* di Helke Sander (R.F.T., 1970), *Casa Regina* di Frieder Mayerhofer (R.F.T., 1970), *Technologie* di Leo Borchard. Kubach e Reich (R.F.T., 1970), *Mondschein-Sonate* di Dietrich Erfurth (R.F.T., 1969-70), *La lunga marcia* di Renzo Borgioni, Giuseppe Ghielmi e Walter Italici (Gruppo Camera Rossa - R.F.T., 1970), *Biladi, une révolution* di Francis Reusser (Svizzera, 1970), *Befejezetlenül* (t.l.: Incompiuto) di Judit Vas (Ungheria, 1970 - lungometraggio), *Right on!* di Herbert Danska (U.S.A., 1970 - lungometraggio), *Of Men and Demons* di John e Faith Hubley (U.S.A., 1970), *Second Chance* di Paul Ronder (U.S.A., 1970 - lungometraggio), *Sand or Peter and the Wolf* di Caroline Leaf (U.S.A., 1970), *Image, Flesh and Voice* di Ed Emshwiller (U.S.A., 1969 - lungometraggio), *Carry It On!* di Robert Jones (U.S.A., 1970 - lungometraggio), *Compañeras and Compañeros* di Adolfas Mekas, Barbara Stone, David C. Stone (U.S.A., 1970 - lungometraggio), *The Power of Ten* di Charles Eames (U.S.A., 1969), *Hospital* di Frederick Wiseman (U.S.A., 1970 - lungometraggio). Nella sezione informativa « Film dell'anno » sono stati presentati: *Macunaima* di Joaquim Pedro de Andrade (Brasile, 1969), *Ovoce stromu rajskych jime / Les fruits du Paradis* di Vera Chytilova (Cecoslovacchia - Belgio, 1970), *Camarades* di Marin Karmitz (Francia, 1970), *Shunjo Tèn no Amijima* (t.l.: Doppio suicidio ad Amjima) di Masahiro Shinoda (Giappone, 1969), *Don Giovanni* di Car-

melo Bene (Italia, 1970), *Othon* di Jean-Marie Straub (Repubblica Federale Tedesca-Italia, 1970), *Magasiskola* (t.l.: Alta scuola *ovvero* I falchi) di István Gaál (Ungheria, 1970), *Ice* di Robert Kramer (U.S.A., 1969).

La giuria internazionale — composta da Peter Bokor (Ungheria), Peter W. Jansen (Repubblica Federale Tedesca), Boleslaw Michalek (Polonia), Martin Schaub (Svizzera), Ralph Stephenson (Gran Bretagna), Barbara Ludwig (segretario) — ha assegnato il Gran Premio « Città di Mannheim » per la miglior opera prima (e 10.000 DM) a *La fin des Pyrénées* (Francia); il premio « Josef von Sternberg » per il film più originale (e 2.000 DM) a *Image, Flesh and Voice* (U.S.A.); i « ducati » di Mannheim (e 1.500 DM) a *Befejezetlenül* (Ungheria), a *Syn* (Polonia), a *Times for* (Gran Bretagna) e a *Manha cinzenta* (Brasile). *Right on!* (U.S.A.) ha vinto il premio FI.PRES.CI. e quello dell'INTERFILM.

Al festival di Nyon (20-25 ottobre) sono stati presentati in concorso i seguenti film: *La tête froide* di Patrick Hella (Belgio), *Stad aan de Schelde* (t.l.: Città sulla Schelda) di Frans Buyens (Belgio), *Margrit Circus* di Benoit Lamy (Belgio), *Mravka, istinska mravka* (t.l.: Una formica, una autentica formica) di Ivan Andonov (Bulgaria), *L'homme multiple* di Georges Dufaux e Claude Godbout (Canada), *Vertige* di Jean Beaudin (Canada), *La fêlure* di M.-G. Dyens (Canada), *Do not Fold, Staple or Mutilate* di John Howe (Canada), *Kid Sentiment* di Jacques Godbout (Canada), *The Eskimo: Fight for Life* di Robert Young (Canada), *La tiare d'Almendros* di Patrice Leconte (Francia), *Sangha* di Bruno Muel (Francia), *L'escadron Volapük* di René Gilson (Francia - lungometraggio), *Je ne peux plus respirer* di Baby Mathieu (Francia), *Encore un jour* di Jean-Pierre Bonneau (Francia), *Marie, Joseph et l'empereur* di J.M. Barol (Francia), *Mujin Retto* (t.l.: L'arcipelago deserto) di Katsu Kanai (Giappone), *Richard Hamilton* di James M. Scott (Gran Bretagna), *And I Make Short Films* di S.N.S. Sastry (India), *Sierra Maestra* di Ansano Giannarelli (Italia - lungometraggio), *Noc* (t.l.: La notte) di Vladimir Petek (Jugoslavia), *Mussolini, amore mio* di Anna Baldazzi (Italia), *In the Void* di Ronald Bijlsma (Paesi Bassi), *Scheins* di Karl-Heinz Kraus (Repubblica Federale Tedesca), *Heroic Landscape* di Fritz André Kracht (Repubblica Federale Tedesca), *Chez nous* di Paulo Viard (Repubblica Federale Tedesca), *Das Sonnenbad* (t.l.: Il bagno di sole) di Bernd Upnmoor (Repubblica Federale Tedesca), *Gente de Meson* di Francisco Betriu (Spagna), *En resa* (t.l.: Un viaggio) di Gote Hennix (Svezia), *Braccia si, uomini no* di Peter Ammann e René Burri (Svizzera), *Addition* di Josef Eichholzer (Svizzera), *Bluntschli* di Iwan Senn (Svizzera), *Bizonyos joslatok* (t.l.: Certe profezie) di Otto Foky (Ungheria), *Pravo byt rebyenkom* (t.l.: Il diritto di essere bambino) di V. Vinogradov (U.R.S.S.), *Teply sneg* (t.l.: La neve calda) di Koufos (U.R.S.S.), *One of the Missing* di Julius D. Feigelson (U.S.A.), *Leo Beuerman* di Gene Boomer (U.S.A.), *Love* di Paul Kim (U.S.A.), *Sean* di Ralph Arlyck (U.S.A.), *The Touch* di Ronald Fritz e Dan Hunn (U.S.A.).

Nel programma di omaggio al cinema danese sono stati proiettati i seguenti film: *Opbrud* (t.l.: Distruzione) di Helge Ernst (1968); *Manden der taenkte ting* (t.l.: L'uomo che pensava delle cose) di Jens Ravn (1969 - lungometraggio), *Giv Gud en chance om søndagen* (t.l.: Dio esiste tutte le domeniche) di Henrik Stangerup (1970 - lungometraggio), *Revolution* di Chr. Braas Thomsen (1970), *Eftersogningen* (t.l.: Ricerca) (1970), *Klabautermanden* (t.l.: Siamo tutti demoni) di Henning Carlsen (1969 - lungometraggio), *Psychedille* di Bent Barford (1968), *Kys til højre og venstre* (t.l.: Baci al vento) di Ole Roos (1969), *And Who but I Should Be* di Jørgen Roos (1970), *Knud* di Jørgen Roos (1965), *Sisimiut* di Jørgen Roos (1966), *Ultima Thule* di Jørgen Roos (1968), *Orfeus og Julie* (t.l.: Orfeo e Giulia) di Bent Barfod (1970), *Asta Nielsen* di Asta Nielsen (1968), *Balladen om Carl-Henning* (t.l.: Ballata per Carl-Henning) di Lene e Sven Grønlykke (1969) - lungometraggio), *Slambert* (t.l.: Il briccone) di Flemming Quist Møller (1966), *Stine og drengene* (t.l.: Diario intimo di una adolescente) di Finn Karlsson (1969 - lungometraggio), *Et ar med Henry* (t.l.: Un anno con Henry) di Jens Jørgen Thorsen (1968).

La giuria — composta da Jørgen Roos (Danimarca - presidente), François Rochat (Svizzera), Mario Ruspoli (Francia), Marianne Szemes (Ungheria), Claude Vallon (Svizzera) — ha attribuito: il « sesterzio d'oro » (e 2.000 franchi offerti dalla televisione svizzera) a *Mujin Retto* (Giappone) « per l'originalità dell'argomento e la concezione della sua messa in scena »; il « sesterzio d'argento » al film documentario *The Eskimo: Fight for Life* (Canada): « Robert Young, il suo realizzatore, vi dimostra — con la qualità del suo lavoro la sincerità del suo procedimento e il rispetto che egli manifesta verso una minoranza etnica — la autentica vocazione del documentarista »; il « premio speciale della giuria » (e 1.000 franchi offerti dalla televisione svizzera) a *Braccia si, uomini no* (Svizzera) « per l'interesse mondiale che suscita il problema dei lavoratori stranieri in un'Europa in espansione »; il premio « per la miglior sceneggiatura » (e 500 franchi offerti dalla Migros) a *L'escadron Volapück* (Francia), « per la sana allegria del suo antimilitarismo; il « premio della contestazione » a *Sierra Maestra* (Italia), « per la sua difesa del principio della libertà di coscienza e di impegno »; il premio « per il miglior film d'animazione » a *Bizonyos joslatok* (Ungheria).

Uno, tre, undici: arti popolari, francobolli, un rinvio

Il I Festival Internazionale del Film sulle Arti Popolari e sui mestieri tradizionali si è svolto a Orvieto dal 1° al 3 ottobre scorso, con settantacinque film e documentari di sedici paesi. Nove sono stati premiati con una targa, francesi, italiani, ungheresi, rumeni, giapponesi, tedeschi occidentali, per segnalare « i contributi di tecnica cinematografica, di ricerca e di linguaggio più interessanti ». Il « Maurizio d'oro » non è stato attribuito. Non ce ne dispiace.

Nell'ambito delle manifestazioni di « Roma 70 » per il centenario, ha avuto luogo a Roma il III Festival del film filatelico, organizzato da Gianfilippo Carcano. Insieme a documentari filatelici di tutto il mondo, sono stati proiettati film i cui protagonisti o registi o sceneggiatori abbiano avuto dedicato un francobollo commemorativo, da Lumière e Méliès in poi. Nel quadro della mostra filatelica va ricordata la collezione sul cinema del collega Gianni Castellano il quale, oltre ad attività di critica cinematografica, svolge quella di studioso di filatelia e di collezionista. La collezione di Castellano porta fra l'altro a constatare come non siano molte le personalità importanti nel cinema cui sia stato dedicato un francobollo per motivi cinematografici: Gérard Philipe, ad esempio, c'è, ma per il « Cid ». L'Unione Sovietica è stata il primo paese a ricordare, con alcune emissioni, film importanti, dal *Potëmkin* a *Čapaev* a *Amlet*. In un francobollo della posta aerea della Repubblica del Mali figurano di profilo, in grande, Auguste e Louis Lumière; in basso, formato tessera, Jean Harlow e Marilyn Monroe.

Fra tanti festival che continuano imperturbati e imperturbabili e altri che addirittura hanno la forza d'animo e l'ottimismo di cominciare, il « Premio dei Colli per l'inchiesta filmata » di Este, di cui avrebbe dovuto svolgersi quest'anno l'undicesima edizione, è stato rinviato alla primavera del '71, « per una ristrutturazione della manifestazione che ne garantisca la crescita e un maggiore adeguamento alle esigenze di un discorso culturale aderente alla realtà sociale ». L'assemblea dei soci del Centro Culturale Estense, organizzatore della manifestazione, ha così « fatto propri i suggerimenti che sono venuti da parte di critici, giornalisti e operatori culturali »: l'iniziativa di Este nacque e si sviluppò a contatto coi critici, sulle basi della serietà, dell'onestà di intenti, della semplicità, del desiderio genuino di condurre un lavoro faticoso e poco remunerativo, a vantaggio soltanto del dibattito delle idee. Non poteva non risentire anch'essa del momento di crisi che i festival piccoli e grandi stanno attraversando, e ancora una volta ha scelto la strada giusta. Le auguriamo e ci auguriamo di mettere veramente a profitto questa pausa di riflessione. A volte, da ciò che è o sembra « piccolo », vengono indicazioni tutt'altro che da sottovalutare.

Animazione qua e là

Rispetto ad altri Paesi, l'Italia non è certo all'avanguardia nel campo del cinema d'animazione, il quale è affidato alla buona volontà di pochi appassionati che trovano occasioni di lavoro soprattutto nella pubblicità e in televisione. Nonostante i tentativi apprezzabili per lanciare il film d'animazione nei normali circuiti, da noi è ancora diffusa la tendenza a sottovalutare questo genere di produzione considerandolo adatto soltanto al divertimento dei più giovani e trascurandone la straordinarie possibilità artistiche ed espressive. E' quindi quanto mai opportuno e incoraggiante il moltiplicarsi anche in Italia di iniziative e manifestazioni dedicate all'animazione e ai suoi problemi: sono testimonianza di un interesse crescente e possono servire a stimolare, a sensibilizzare gli ambienti produttivi e strati sempre più larghi di pubblico. A Milano esiste l'Istituto per lo studio e la diffusione del cinema d'animazione (ISA), che si è fatto promotore di un Convegno nazionale sul tema « Il cartone animato italiano » (svoltosi a Mantova il 4 ottobre, presso la locale sede dell'Ente Provinciale del Turismo). L'incontro — al quale hanno partecipato operatori economici e culturali, critici, autori, esponenti delle associazioni di cultura cinematografica e rappresentanti del governo — è servito a sollevare uno dei problemi di fondo del settore: quello cioè di una nuova legislazione che sopperisca

alle lacune di quella attualmente in vigore e tenga maggior conto dei particolari problemi che la produzione di un film di animazione comporta.

Il discorso sul cinema d'animazione si è riaperto al II Incontro Internazionale di studio di Busto Arsizio (6-8 ottobre). La manifestazione, impostata sulla formula già collaudata lo scorso anno, ha dedicato i suoi lavori allo studio del cinema d'animazione « come sussidio all'informazione » (nella scuola, nell'industria, nella pubblicità) e delle sue possibilità « per la promozione qualitativa dello spettacolo cinematografico ». Al dibattito, che ha visto il confronto e a volte il contraddittorio tra le varie posizioni di critici ed esperti, è da segnalare l'apporto del noto creatore britannico John Halas, il quale, trattando nella sua relazione i rapporti tra cinema e industria, ha svolto un documentato confronto tra la situazione in Gran Bretagna e quella italiana. Inoltre il « Gruppo strumenti audiovisivi e pubblico » ha presentato un'interessante analisi dei rapporti tra cartoni animati e pubblico minorile. Il dibattito è stato utilmente affiancato dalla proiezione di alcuni cortometraggi canadesi (tra i quali *Pas des deux, Rythmetic* e *Hen Hope* di Norman McLaren), britannici e di autori italiani (come *Il Signor Rossi al camping* di Bruno Bozzetto, *Crepuscolo veneziano* di Gavioli e Piffarerio, *La città* di Secondo Bignardi, *Musa* di Pino Zac, *L'amore è la fine* e *Il castello* di Osvaldo Cavandoli), e si è concluso con la riproposta de *Il cavaliere inesistente* di Pino Zac. Nonostante l'interesse che la manifestazione ha ottenuto dal pubblico, pare tuttavia che essa debba ancora trovare una precisa fisionomia e una organicità di impostazione che ne garantiscano la serietà culturale e ne rafforzino la funzione promozionale.

Il cinema d'animazione è stato intanto ammesso quest'anno ufficialmente al VI Salone Internazionale dei « comics » di Lucca (1-15 novembre), la collaudata manifestazione che annualmente dedica alla produzione internazionale dei fumetti esposizioni e tavole rotonde. I rapporti tra cinema d'animazione e fumetti, a livello del linguaggio come a quello dell'incidenza sociologica, sono sempre stati molto stretti. Lucca se ne è occupata presentando una rassegna di film realizzati da « cartoonists » e un'esposizione di disegni originali e rodovetri di film prodotti dagli animatori italiani (una particolare rassegna monografica è stata dedicata a Secondo Bignardi e al suo ultimo film, *La città*).
Fra i film di animazione presentati a Lucca segnaliamo: il lungometraggio a colori *Le temple du soleil* (Francia-Belgio) realizzato da Hergé (pseud. di George Remi), il disegnatore belga creatore del personaggio di Tintin; *Minifilm n. 1 - The Marriage* (1966) e *Minifilm n. 2 - Boomerang* (1967) di Paul Campani e Max Massimino-Garniér, due film di appena un minuto in Eastmancolor; i telefilm *Petrosino* di Paul Campani e *Nick Carter* di Bonvi (pseud. di Francesco Bonvincini) e Guido De Maria, prodotti dalla
Il festival internazionale di Cartagine, che
RAI-TV; *L'onesto Giovanni* (1963) di Osvaldo Piccardo; *Un uomo sbagliato* (1967) di Nedo Zanotti; *K.O.* (1969) di Manfredo Manfredi; *Alter Ego* (1969) di Guido Gomas; *La costola di Adamo* (1967) e *Su sambene non est abba* (1968) di Guido Gomas e Manfredo Manfredi; e una selezione di cortometraggi di Walt Disney prodotti tra il 1928 e il 1935.

Cinema e nuova Africa

Il festival internazionale di Cartagine, che si svolge ogni due anni (a Tunisi), offre una preziosa occasione per fare il punto sugli sviluppi delle cinematografie del Terzo Mondo e in particolare di quelle dell'Africa araba e nera. Come mostrano le statistiche, è proprio in questi paesi — che faticosamente ma sicuramente si stanno affacciando alla ribalta internazionale — che il cinema dimostra di avere un futuro promettente e una funzione sempre più importante, forse decisiva. Le manifestazioni europee e asiatiche dedicate a queste nuove cinematografie (come quelle di Venezia, di Verona o di Taškent) servono soprattutto per divulgare nei paesi più *progrediti* i problemi e le conquiste dei cineasti africani; ma una manifestazione che si svolge in un paese nevralgico dell'Africa mediterranea come appunto è la Tunisia, alla funzione informativa verso gli stranieri aggiunge una ancor più importante azione di promozio-

ne e di scambio culturale, consentendo agli stessi cineasti africani di verificare le strade tentate nei vari paesi di recente indipendenza, le prospettive che si stanno aprendo, gli apporti che ciascuno può ricavare dall'esperienza degli altri. La struttura di questa terza edizione del festival tunisino (11-18 ottobre 1970), anche se ha ricalcato schemi tradizionali altrove già da tempo rivelatisi insufficienti o superati, è apparsa adatta a venire incontro a queste molteplici esigenze, ammettendo in concorso esempi qualificati e rappresentativi della più recente produzione africana e organizzando parallelamente dibattiti e tavole rotonde su temi di attualità. Fra i film presentati figuravano alcune opere già note in Europa come *L'opium et le bâton* di Ahmed Rachedi (Algeria), *Mektoub?* di Ali Chanem (Algeria), *A' nous deux, France!* di Désiré Ecaré (Costa d'Avorio - Francia), *Soleil Ô* di Mohamed Hondo Abid (Mauritania-Francia) e *Cabascabo* di Oumarou Ganda (Niger). Tra gli altri lungometraggi si sono segnalati gli egiziani *Fagr el Islam* (t.l.: L'alba dell'Islam) di Salah Abou Seif, *Zawgati wal kalb* (t.l.: Mia moglie e il cane) di Yussef Marzuk e *Souk el Harim* (t.l.: Il mercato delle donne) di Said Marzuk; e inoltre *La femme au couteau* di Timité Bassori (Costa d'Avorio), *Et vint la liberté!* di Barry Sekou-Oumar (Guinea), *Nous sommes tous fedayins!* di Gary Garabedian (Libano), *Traces* di Hamid Benani (Marocco) e *La journée de Djibril Diop* di René Blanchard, Papa Samba Sow e Seydou Diagne (Senegal - mediometraggio). Un significato non trascurabile ha poi assunto l'ampia rassegna, fuori concorso, dei film europei, americani e asiatici, scelti quest'anno in funzione della loro attinenza con la condizione dell'uomo nella società di ieri e di oggi: Cartagine ha offerto così agli africani un'ulteriore occasione di aggiornamento, di confronto tecnico e linguistico. E' insensato che in quest'ultima sezione della manifestazione l'Italia sia stata rappresentata da un film del tutto estraneo allo spirito e alle problematiche del festival: il *Metello* di Mauro Bolognini, proiettato nella serata di chiusura.

Si annuncia intanto per dicembre un nuovo festival competitivo, con sede al Cairo (Egitto) e con finalità apertamente propagandistiche, chiaramente riassunte nel tema della manifestazione: « La liberazione della Palestina è fondamento della pace ». Sono previste quattro categorie di film in gara: lungometraggi, documentari e cortometraggi, programmi della radio e della televisione arabe. Ci sarà anche una tavola rotonda sul ruolo della radiodiffusione e del cinema nell'appoggio alla causa palestinese. In Africa e nel Terzo Mondo il cinema tende quindi a perdere quel carattere di sterile spettacolo o di fumoso accademico gioco intellettuale che ancora lo contraddistingue nella società occidentale per farsi strumento diretto di analisi e di lotta politica. Se questo sia un fatto di progresso o un limite delle attuali cinematografie africane dipenderà, crediamo, dal grado di maturità e di consapevolezza creativa di cui sapranno dar prova i nuovi cineasti africani.

Documenti sulla repressione

Sono stati approntati in ottobre due « documenti filmati » sulla « repressione » in Italia, realizzati da un gruppo di oltre settanta registi e sceneggiatori, fra cui Amidei, Bertolucci, Bolognini, Carpi, Cavani, Comencini, Damiani, Ferreri, Filippi, Giannarelli, Leone, Lizzani, Loy, Malerba, Micciché, Mida, Mingozzi, Monicelli, Montaldo, Rosi, Siciliano, Paolo e Vittorio Taviani, Vancini, Eriprando Visconti, Luchino Visconti, Zavattini, Zurlini. I due cortometraggi rievocano la figura e la morte dell'anarchico Giuseppe Pinelli: nell'uno vengono rievocate le sue ultime ore di vita, attraverso dichiarazioni degli amici, dei compagni di lavoro, della moglie; nell'altro un gruppo di attori ricostruisce, secondo i verbali e le dichiarazioni rilasciate dalla polizia, quello che avvenne nella stanza dell'ufficio politico della questura di Milano la notte del 15 dicembre 1969. I film vengono proiettati gratuitamente nell'ambito di circoli e associazioni: « consapevoli — dice un comunicato dei registi — che i fenomeni dilaganti di repressione in atto contro lavoratori, intellettuali, organizzazioni di sinistra, liberi professionisti sono possibili anche per la sopravvivenza del codice fascista in contrasto col dettato costi-

tuzionale (che garantisce a tutti i cittadini libertà di associazione, di espressione e di critica), i cineasti hanno deciso di realizzare e diffondere, richiamandosi alla migliore esperienza democratica del cinema italiano, un documento filmato su quanto sta accadendo nel paese. (...) Noi ci impegnamo a promuovere la proiezione nei circuiti normali di sale cinematografiche e in qualsiasi altro canale di informazione, nonché a farla diffondere dalla televisione, che così assolverà alla sua caratteristica di servizio pubblico operante nell'interesse esclusivo della comunità nazionale ». Ogni uomo di cinema che aderisce al collettivo di lavoro, sulla base del documento programmatico « Cineasti contro la repressione », si assume gli oneri economici relativi al capitolo che si impegna a girare. Molti sono i temi disponibili per una iniziativa di questo genere, che ha bisogno soltanto di essere condotta in piena libertà di coscienza, e alla quale non si può non guardare con interesse e stima.

Salerno: formato ridotto

XXIII Festival internazionale del cinema in formato ridotto (Salerno, 12-18 ottobre 1970): la più anziana tra le manifestazioni italiane del genere, nata nell'immediato dopoguerra, ma ormai ridotta a vita grama e per molti versi priva di senso. La formula, in partenza, fu azzeccata: tutto il « formato ridotto » e non solo quello dei cineamatori, com'è per Montecatini e la miriade di altre rassegne minori. Quindi: film a soggetto e documentari, industriali e didattici, informativi e sperimentali, scientifici e televisivi; nonché le riduzioni dal formato grande ad uso dei circuiti specializzati. Notevole, sempre, il concorso dei partecipanti, soprattutto stranieri, che non trovavano altrove manifestazioni così riccamente articolate e onnicomprensive. Ma, curiosamente, il prestigio della manifestazione salernitana si è andato corrodendo proprio in concomitanza con l'universale diffondersi del formato ridotto che, negli ultimi anni, non solo nella versione 16mm. ma anche e soprattutto in quella 8mm., è andato affiancandosi al formato standard, sostituendovisi in molte occasioni, liberandosi di un antico complesso di minorità e offrendo uno strumento agevole e duttile, idoneo a smitizzare le procedure complicate, gli apparati costosi, le tecniche esoteriche, fornendo, insomma, a chiunque abbia idee la possibilità di cimentarsi col linguaggio cinematografico, e non solo per futili esercitazioni domenicali. Di questa nuova dimensione non pare che Salerno abbia preso atto sufficientemente: almeno non vi ha adeguato le sue strutture, che continuano ad essere articolate in compartimenti stagni, perpetuando una classificazione del cinema in formato ridotto fatta per « generi » assai rigidi — attualmente otto categorie, spesso frantumate in varie sottocategorie, ciascuna con la sua giuria e i suoi bravi premi —, generi destinati però a cadere e confondersi in un unico calderone alla fine, quando per l'attribuzione del « Gran Trofeo » si arriva a paragonare l'imparagonabile, cioè un film sulla isterectomia vaginale con un cartone animato, un documentario sulla soffiatura del vetro con un'inchiesta televisiva. Una rassegna come quella di Salerno può ancora svolgere un'utile funzione, oggi più che mai, poiché costituisce una delle poche occasioni in Europa per chi voglia documentarsi su un certo tipo di produzione cinematografica, di caratteristiche disparate ma beneficiaria di una sostanziale libertà; occorre però che si dia un salutare scossone, rinnovi la propria formula, si adegui alle nuove realtà già da tempo in atto in quel settore. Così com'è, può dirsi che ha fatto il suo tempo. Per la cronaca, il Gran Trofeo è andato quest'anno al documentario *Perù: l'ombra del gattopardo* di Ezio Zefferi, prodotto dalla Televisione italiana.

Dell'AIACE e di due o tre cose attorno

A San Marino, dal 15 al 18 ottobre, si è svolto il terzo Rendez-vous del cinema d'arte e d'essai, organizzato dall'AIACE, assieme a uno « challenge » della CICAE (l'associazione internazionale del cinema d'arte e d'essai). Proiezioni, quindi, di film selezionati fra vari festival e mostre (col premio '70 assegnato a *Une infinie ten-*

dresse di Pierre Jallaud) e discussioni, a livello internazionale e italiano, dei problemi legati al sostegno e alla diffusione dei film di qualità. In particolare la CICAE ha protestato, con un suo ordine del giorno, « contro la tendenza nei paesi del MEC di legare le misure di incoraggiamento della produzione non alle qualità artistiche e culturali dei film, ma al loro successo commerciale »; e ha raccomandato, ai medesimi paesi, « di coordinare i loro sistemi di incoraggiamento a favore della cinematografia a) a livello dell'esercizio, sull'esempio della legislazione francese che stimola le programmazioni d'arte e d'essai decurtando la tassa sul valore aggiunto e sull'esempio dei premi federali previsti in Germania in favore delle sale che hanno realizzato migliori programmi nel corso dell'anno; b) a livello della distribuzione, per la creazione di una società intereuropea specializzata nella diffusione delle produzioni incoraggiate. Questa società di distribuzione dovrebbe essere finanziata dal settore pubblico che esiste in ogni paese per favorire la produzione di film di qualità ».
Da parte sua l'AIACE (la quale ha assegnato la propria VII Targa a *La presa del potere da parte di Luigi XIV* di Rossellini), in una mozione conclusiva del proprio Direttivo Centrale ha ribadito « la necessità che si affermi una nuova tendenza nella concessione delle provvidenze di legge a sostegno della cinematografia, in modo che esse siano rivolte a stabilire condizioni di favore a vantaggio dei film di qualità e non già, come oggi avviene, ad ulteriore incremento della produzione di consumo »; inoltre, in attesa delle modifiche alla legge sulla cinematografia, ha chiesto una « regolamentazione amministrativa che definisca le caratteristiche necessarie affinché un cinema possa essere classificato d'essai, anche ai fini di quelle particolari incentivazioni che a detti cinema sono attualmente concesse e che per il futuro dovranno essere ampliate anche rispetto alla misura del contributo. A tal fine — precisa la mozione — l'AIACE ritiene che elemento primario e qualificante sia la programmazione, per un adeguato numero di giorni, di film stranieri in lingua originale, eventualmente sottotitolati, da considerare alla stregua di programmazione obbligatoria anche ai fini dei ristorni, così come previsto attualmente per i film nazionali ». Da ultimo l'AIACE — ma non come punto di minore importanza, anzi — chiede « l'abolizione della censura amministrativa e, in attesa dell'adozione del relativo provvedimento formale, l'immediata esenzione dall'obbligo del nulla osta censorio per i film introdotti nel territorio nazionale in regime di temporanea importazione, per i quali si chiede che possano essere presentati in visione pubblica anche in sale d'essai, sia pure per un limitato periodo di tempo o per un limitato numero di visioni ».
C'è da dire, a proposito della censura, che l'AIACE è sempre stata all'avanguardia nel combatterla e nel chiederne l'abolizione, confortata da argomentazioni di principio e da considerazioni di carattere pratico che hanno messo sempre l'accento sulla assurdità di tali norme. Purtroppo non si può dire sia stata molto confortata, nella sua battaglia, non diciamo da atteggiamenti pratici e responsabili, ma anche da prese di posizione di principio altrettanto ferme.

Ma ritorniamo ai temi diretti del Convegno il quale sotto l'aspetto pratico è parso mettere l'accento su quello che rischia di essere un segno di crisi di tutto il settore. Infatti quelli sulla regolamentazione delle sale, la detassazione, l'abolizione della censura non sono soltanto discorsi generosamente generali, ma sono passaggi obbligati che, insoddisfatti, inaridiscono il punto cruciale dell'attività quotidiana. Lo si è visto anche a San Marino, quest'anno, quando si è parlato di « nuove forme di lancio e di diffusione del film d'essai », e per forza di cose non si è andati a fondo anche in un punto di fondamentale importanza, quello della distribuzione, cui per altro si è accennato a proposito della DAE, la nuova casa, assai vicina all'AIACE, che offre film « d'arte e d'essai ».
Vittorio Boarini, della commissione comunale cinematografica bolognese, ha lanciato roventi e aperte accuse contro la politica dell'Italnoleggio: purtroppo il discorso è rimasto a mezz'aria, e non ha avuto spiegazioni perché l'Italnoleggio (assente ingiustificato? o non invitato?) non era presente a San Marino. In altre occasioni noi stessi abbiamo udito un dirigente dell'Italnoleggio esprimere dure e amare considerazioni sul reale non-interesse degli organismi culturali verso una politica e verso una programmazione di film di qualità. Come stanno le cose? Questo è il campo in cui i dibattiti andrebbero approfonditi, senza stan-

carsi di volere finalmente andare a fondo sui temi « a monte » cui si è accennato, e di andare a fondo anche in maniera clamorosa. Un altro punto che da San Marino è uscito confuso, anziché chiarito, è quello dei rapporti fra AIACE e FAC (Comitato Nazionale per la Diffusione del Film d'Arte e di Cultura, organizzato dall'AGIS e presieduto da Domenico Meccoli). Invitato a parlare, Meccoli ha porto con cortesia il saluto della propria iniziativa, poi gli è stato un po' bruscamente rimproverato di voler fare « pubblicità » e « concorrenza ». Non ci pare che debba e che possa esserci concorrenza, fra chi punta agli stessi traguardi. Il FAC non nasconde di voler sensibilizzare gli esercenti, indirizzandoli verso un tipo di programmazione a priori di non facile commercio, non nasconde nemmeno — l'AGIS — che ciò torna in qualche modo a suo vantaggio, contribuendo a creare nuovi indirizzi a un esercizio cinematografico che non è alieno da crisi e da difficoltà di vario genere. E allora? Per chi lavora l'AIACE? Le sale in cui opera non sono forse di proprietà di un esercente (associato o no all'AGIS)? Forse l'AIACE lavora per i propri soci? Vorremmo qualche dato, a questo proposito. A dire il vero l'organizzazione dell'AIACE ci pare tutta abbastanza di vertice, anche se per molti aspetti, lo ripetiamo non da oggi su queste pagine, la sua è una attività benemerita. I temi per i prossimi e non dilazionabili dibattiti sono questi cui si è accennato — e altri ancora — affinché il cinema da sostenere non corra il pericolo di essere soffocato per troppo amore. (SAM TERNO)

Cinema e teatro per ragazzi a Venezia

Con lo svolgimento della XXII Mostra internazionale del film per ragazzi (21-30 ottobre) si sono concluse le manifestazioni del 1970 della Mostra di Venezia. Programma, si osservava già nell'ultimo fascicolo di « Bianco e Nero », abbastanza vasto e articolato lungo un arco di circa sei mesi, che testimonia di un impegno — lodevole, ma quest'anno, nello stesso tempo, disorganico — inteso a fare di Venezia un centro propulsore di esperienze, di ricerche o almeno di documentazione su taluni aspetti della vita cinematografica internazionale. Ora, chiusi definitivamente i battenti di questa ennesima annata di « transizione », vi è solo da augurarsi che non si perda troppo altro tempo a risolvere i problemi istituzionali della Biennale, a cui son legati quelli della Mostra cinematografica. E non perché a tale sistemazione attribuiamo virtù taumaturgiche, ma perché la riteniamo il primo, indispensabile passo sulla via di una riorganizzazione strutturale e funzionale dell'intero complesso delle manifestazioni veneziane, che veda organi e persone stabilmente impegnati nella elaborazione di una linea culturale moderna e adeguata alle nuove realtà del cinema mondiale. Da troppi anni il problema di Venezia ristagna, per una carenza di volontà politica o per l'effetto paralizzante di volontà politiche contrapposte. Si facciano, discutendo e confrontando, scelte e si prendano decisioni, evitando di perpetuare anche nel prossimo anno una insostenibile situazione di stallo.

Quanto alla Mostra dei film per ragazzi, il suo programma è stato anche quest'anno intrecciato a quello del Festival internazionale del teatro per ragazzi, coinvolgendo per un paio di settimane scolari e insegnanti delle elementari e delle medie — con sconfinamenti a livello ginnasiale — in una serie di esperienze di vario tipo, non limitate alla fruizione passiva dello spettacolo o del film. Film ricreativi e film didattici, film per educatori e retrospettiva del film cecoslovacco per ragazzi, incontri per educatori e dibattiti tra gli studenti si sono alternati agli spettacoli teatrali presentati da compagnie italiane e straniere. Una sede itinerante — dalla sala Volpi del Lido al cinema San Marco di Venezia all'Excelsior e al Corso di Mestre alla sala Pasinetti di Ca' Giustinian — ha permesso alla Mostra di andare, in certo modo, a domicilio dei destinatari favorendone la partecipazione, che in effetti è risultata molto numerosa. E questo è un esperimento che potrebbe essere seguito, perfezionato e inserito istituzionalmente nelle strutture della Mostra.

Facciamo i conti

Da una notizia ANSA del 28 ottobre si apprende che « sovvenzioni per un importo

di 350 milioni di lire sono state erogate sul fondo di cui all'art. 45 della legge 1213 « per lo sviluppo e il potenziamento delle attività cinematografiche ». Si tratta della residua disponibilità per l'esercizio 1970 che peraltro, con provvedimento in corso, verrà integrata di altri 200 milioni. Nel presentare le proposte di ripartizione alla commissione centrale per la cinematografia, alla cui riunione è intervenuto anche il ministro del turismo e spettacolo Matteotti, il sottosegretario Evangelisti ha fatto specifico cenno a tale ulteriore stanziamento previsto in bilancio, assicurando che ne disporrà tenendo conto delle decurtazioni e delle richieste di aumento per le assegnazioni effettuate. In base a tale impostazione è stato aggiornato l'esame della domanda del centro sindacale unitario, costituito tra le federazioni dei lavoratori FILS, FULS, UILS, per un contributo di 25 milioni. Intanto è stato confermato in 4 milioni ciascuno il contributo alla FILS e alla FULS, come pure, per pari importo, alle associazioni degli autori (UNAC, AACI, ANAC) e alla SAI (Società Attori Italiani). Inoltre sono stati assegnati alla FEDIC 10 milioni, al Centro Studi Cinematografici 11 (1 in più rispetto al '69), alla Federazione Circoli del Cinema 9 (1 in meno), ai Cineclubs Giovanili Salesiani 4 (2 in più), alla Federazione Cineforum 10 (5 in meno), alla Unione Circoli Cinematografici ARCI 2 (1 in più), all'UICC 3 (1 in meno). A favore di ventiquattro cinema d'essai sono stati inoltre erogati premi per un totale di 12 milioni, come sale cinematografiche nelle quali il complesso delle programmazioni e delle attività collaterali effettuate nell'anno precedente è stato « giudicato un contributo continuativo alla diffusione della cultura cinematografica ». Si tratta di Quirinetta, Nuovo Olimpia, Salone Margherita, Mignon di Roma; Mignon di Pisa; N.O. e Amedeo di Napoli; Ritz, Dante, Centrale di Genova; Comunale di Belluno; Modernissimo di Perugia; Comunale di Todi; Volta e Astra di Como; Orchidea e Rubino di Milano; Mignon di Padova; Arcobaleno di Treviso; Degli Azzurri di Firenze; Centrale di Torino; Astra di Parma; Vittoria e Roma di Bologna.

Rilevato che altre erogazioni erano state comunicate in una precedente seduta e che, come dice ancora la notizia, « in generale alcune decurtazioni si riferiscono ad una effettiva diminuzione di attività che, è stato rilevato, riguarda anche le sovvenzioni del '69 », crediamo che sia opportuna una maggiore pubblicità dei criteri che sono seguiti nella distribuzione di questi fondi e una più ampia motivazione. Per esempio, una diminuzione di cinque milioni ai Cineforum ci sembra eccessiva. Perché cinque milioni in meno? Anche un solo milione in meno alla F.I.C.C. e alla U.I.C.C. pare davvero ingiustificato. Quali sono le motivazioni? Perché colpire un'attività così incisiva, capillare, disinteressata? Non abbiamo elementi sufficienti per giudicare se si sia raggiunta, se si raggiunga, in questo campo, una vera « giustizia distributiva ». Ma questi fondi sono, per molti enti, la sola fonte di entrata o una fonte fondamentale; per altri una fonte complementare. In attesa di progressi legislativi (in attesa fino a quando?), occorre raggiungere e dare la certezza del miglior uso possibile degli strumenti — e del denaro — attualmente a disposizione. (SAM TERNO)

Umberto D. a Malta

De Sica ha realizzato un documentario televisivo dedicato ai Cavalieri di Malta. « Affrontando un'esperienza apparentemente nuova — egli ha dichiarato — ho continuato, in realtà, un discorso cominciato con *Ladri di biciclette* e con *Umberto D.* E' un discorso attraverso il quale mi riesce congeniale di esprimermi e di manifestare i miei sentimenti socialisti ». De Sica — a quanto riferisce l'agenzia ANSA — ha precisato a questo punto che per lui « il socialismo si identifica col cristianesimo e che il più degno esponente del socialismo rimane Gesù ». Da molti anni De Sica non realizza più film di idee: si limita a impressionare pellicola che incassa più o meno denaro ma che non interessa la storia della cultura o del costume sociale. Ciò non gli impedisce, in una circostanza o nell'altra, di improvvisare dichiarazioni politico-culturali-filosofiche di princìpi che, sia in sé che contrapposte alle opere, si rivelano deboli e più tese a quello che si vorrebbe che fosse, che a quello che è. Proprio mentre girava *Umberto D.*, De Sica affer-

mava che le commedie superficiali che allora interpretava come attore gli permettevano di guadagnare quel denaro necessario per fare film non graditi ai produttori. La realtà è che, col tempo, i film superficiali sono sempre andati aumentando, nella attività di De Sica, e diminuendo gli altri. Che cosa ha fatto De Sica per opporsi a questo stato di cose? Purtroppo siamo costretti a prender atto di un regista che *fu* importante e che dette un segno al cinema italiano fra la fine della guerra e il dopoguerra: e il giudizio storico non potrà non indagare su meriti e demeriti, e di chi, e sulle responsabilità. (SAM TERNO)

Fipresci

Nel corso dell'assemblea della Fédèration Internationale de la Presse Cinématographique (F.I.Pres.Ci), svoltasi a Milano a fine ottobre, nell'ambito del Mifed, il nostro collaboratore Lino Micciché, già vicepresidente, è stato eletto all'unanimità presidente, in sostituzione del polacco Boleslaw Michalek, il cui mandato è cessato, e a vicepresidenti sono stati eletti i colleghi Yvette Biró, ungherese, e Marcel Martin, francese. Vinicio Beretta, svizzero, è il segretario generale della federazione. Mentre rivolgiamo un vivo augurio a Micciché, auspichiamo che la Fipresci sia sempre più nucleo di coordinamento e di intervento del giornalismo cinematografico, a favore, in particolare, del lavoro di critica, della sua libertà innanzitutto da condizionamenti e limiti di ogni genere, del suo approfondimento, di un suo maggior impegno e di una più vasta influenza, di più consapevoli riconoscimenti. Né la Fipresci potrà evitare di dare un proprio contributo di riflessioni e di studi equilibrati e precisi a tutto il problema dei rapporti fra cinema e pubblici poteri, cinema industria economia, cinema e altri mezzi di comunicazione, cinema e spettacolo, problema che nei vari paesi assume aspetti volta a volta differenti ma sempre di basilare significato. (SAM TERNO)

Caroselli e carosellisti

La produzione dei cortometraggi pubblicitari, per il cinema e per la televisione, ha raggiunto in Italia uno sviluppo assai ampio, anche dal punto di vista economico. Coinvolge non solo costi notevoli di produzione, ma soprattutto riguarda capitali amplissimi, legati ai prodotti che reclamizza. Da tempo il cortometraggio pubblicitario — che è parente, a volte, del film industriale vero e proprio — si giova di registi di fama e spesso, per così dire, di opposizione. Per non parlare di Emmer, da tempo un professionista del settore, e di Antonioni — anch'egli in passato, a quanto raccontano le storie, dedito alla pubblicità —, oggi i registi si chiamano Maselli e Massobrio, Gregoretti e Nelo Risi, Orsini e Petri, Comencini e i Taviani, Pontecorvo e Rossi, Lupo e Olmi, Zurlini e Lelouch, e altri ancora. Spesso la pubblicità ha provocato vere e proprie ricerche e sperimentazioni di carattere tecnico o addirittura espressivo, dagli obiettivi deformanti al rallentamento all'accelerazione allo zoom all'illuminazione e alle inquadrature fuori dalle regole. Ma non di rado la pubblicità « condiziona » assai più del cinema tradizionale o della televisione, cosicché coloro che credono di potervi lavorare liberamente per guadagnare quel denaro che gli permetta di essere liberi nel cinema, in realtà si trovano a lavorare — anche in quella che sembrerebbe essere soltanto una « prima fase » — almeno altrettanto legati e limitati. Il discorso meriterebbe di essere approfondito. Chissà che qualcuno non voglia farlo.

Cassette e altro

Nell'ambito del Mifed si è svolto a Milano, il 28, 29, 30 ottobre, il II Colloquio Internazionale sulle video-cassette, per parlare specialmente dei campi di utilizzazione di questi mezzi di comunicazione: alfabetizzazione e igiene elementare; istruzione professionale e tecnica; istruzione superiore, universitaria e di specializzazione; ricerca

scientifica, editoria, spettacolo, divertimenti, sport, ecc. Hanno partecipato alle discussioni esponenti della produzione cinematografica italiana, della televisione, di istituti professionali e di ricerca, scienziati, giuristi, tecnici, scrittori, moderatore è stato Ruggero Orlando, e ovviamente si sono toccati anche i punti riguardanti i riflessi morali che l'utilizzazione delle videocassette porterà nella nostra società, e riguardanti il diritto d'autore. Le videocassette possono essere un formidabile mezzo di libertà e di indipendenza, così come un nuovo temibile strumento in mano alla più deprecabile « società dei consumi »: è questione di scelta, e in particolare è questione di regolamentazione, di princìpi ispiratori dei fabbricanti e dei distributori e di sensibilità e di preparazione degli ipotetici utenti.

Per parte loro, gli esercenti cinematografici europei, riuniti a Vienna nella primavera scorsa, hanno chiesto alla federazione internazionale dei produttori e a quella dei distributori « di non cedere alle cinecassette, sia direttamente sia indirettamente, i loro film destinati al normale mercato cinematografico, nei primi cinque anni di sfruttamento »; essi inoltre si sono « impegnati a non prendere a noleggio nessun film prodotto o distribuito da chiunque abbia fornito alle cinecassette un film destinato alle sale cinematografiche prima del quinto anno dalla data della sua presentazione al pubblico cinematografico ». Misure, queste, tese soltanto a « impedire »: basteranno? Non sarebbe più utile tentare di avviare un discorso costruttivo?

Di che cosa consta il sistema di film-cassette giapponesi a colori « Sony »? Trascriviamo da « Cinema d'oggi »: « Si tratta di cassettine che hanno le dimensioni di tre pacchetti di sigarette messi insieme, contenenti un nastro magnetico la cui registrazione a colori e con riproduzione musicale stereofonica consente uno spettacolo di un'ora. L'apparecchio per la riproduzione delle immagini fissate sul nastro ha le dimensioni di un giradischi portatile. Il sistema, denominato NTSC (Sony Colour Videocassette System), può essere impiegato con qualunque tipo di televisore. Le registrazioni vengono riprodotte a colori se l'apparecchio televisivo è a colori, altrimenti in bianco e nero. Con il dispositivo adattatore qualunque altro tipo di nastro può essere udibile e visibile. Altro particolare interessante è che in questo nastro magnetico, oltre alle bande riservate alle immagini, ve ne sono due utilizzate per i suoni, per cui si può avere musica stereofonica e riproduzioni in due lingue diverse particolarmente utili, per esempio, per lezioni linguistiche. Ciascuno con una piccola telecamera potrà filmare su nastro magnetico le cose che vorrà così come se si trattasse di una cinepresa normale a pellicola, oppure potrà registrare direttamente i programmi televisivi di particolare interesse e rivederli a piacimento. Il dispositivo di riproduzione costerà quattrocento dollari (circa 250 mila lire), mentre ciascuna video-cassetta costerà venti dollari (circa 12 mila lire). Il prezzo per ora è relativamente alto, ma è da prevedere che nei prossimi anni i costi scenderanno ».

La prima casa editrice italiana ad interessarsi dei programmi per videocassette è stata la Domus che il 20 ottobre ha presentato a Milano, al pubblico, alcune pellicole, le cui dimostrazioni pratiche sono state compiute sul video-registratore e trasmettitore Philips.

Analogo al sistema delle videocassette è quello delle videocapsule le quali, a differenza delle altre, possono essere registrate solamente dalla ditta fabbricante (per ora CBS e RCA).

La maggior parte delle case cinematografiche sta già prendendo precisi accordi nel settore delle videocassette e delle videocapsule. La FOX si è accordata con la CBS e sta lavorando alla versione in capsula di 1130 suoi film d'archivio; d'ora in avanti, poi, ogni suo film diventerà automaticamente « cassetta » dopo cinque anni dalla prima proiezione. Anche la MGM si è accordata in questo senso con la CBS. La Columbia ha preso accordi con la Ampex, mentre United Artists, British Lion, Embassy Pictures hanno impegni in corso con la AVCO.

Inoltre negli Stati Uniti sono ormai pronte una « televisione a pagamento » che fornirà, via filo, programmi speciali sul video dell'utente che inserirà una moneta in un congegno di collegamento, e la « televisione ad antenna », capace di far ricevere decine di programmi diversi, captati all'interno del paese o all'estero da fonti varie e ritrasmessi a domicilio. Non manca che il nulla osta

delle autorità federali, anche se in alcune zone i programmi « ad antenna » sono già in funzionamento.

Federico, Federico!

« Questo non dovevi farcelo Federico », è il titolo. E l'occhiello: « Un brutto scherzo della televisione italiana ». Il giornale si chiama « Il Circo » (anno 2°, n. 9, ottobre 1970) ed è l'organo dell'Ente Nazionale Circhi che ha sede — guarda caso — a Rimini. Quello che Federico non doveva fare, nel suo film *I clowns,* è il mettere « in bocca ad una servotta cretina (ma quanti capiranno poi, durante la proiezione, che si tratta di una semi-deficiente?) la seguente frase, rivolta al bambino intento a guardare il circo: "Attento, che se non fai il buono, ti portano via gli zingari del circo!". La citazione è approssimativa — prosegue il giornale — ma il succo è questo e se non si tratta di diffamazione bella e buona, non sapremo mai distinguere una diffamazione. No, questo Fellini non doveva farcelo. E più che indispettiti, siamo sinceramente turbati e delusi ».

Il « brutto scherzo » della televisione è « la realizzazione di un programma in cui si dà per scontato "che il Circo è morto", e con ciò diffamandolo ed attentando alla vita di una delle arti più genuine e popolari che è patrimonio di tutti e, specialmente, delle più giovani generazioni », e la trasmissione di « una così distorta, incompleta, macabra inchiesta per il periodo natalizio per di più, cioè quando i bambini corrono festosi a godere del sano e sorridente spettacolo del circo ».

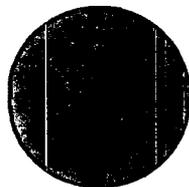
L'articolo non vuole « entrare nel merito di un giudizio estetico del film », anzi l'autore è « personalmente convinto che nell'ultima fatica di Fellini ci siano esempi di quella genialità che tutti riconoscono al nostro grande Maestro della cinematografia (...) quel Fellini che molto ha mutuato dal mondo poetico del Circo, nei suoi indiscussi capolavori *8 1/2, La strada* e nello stesso *Giulietta degli spiriti,* che è almeno di un tantino inferiore agli altri due ». Ma osserva: « Chissà perché Fellini ha voluto accostare il mondo granguignolesco ed orripilante del sottofondo strapaesano della sua infanzia, così fitto di autentici mentecatti e mostri, con il puro ed ardente clima di autentica bellezza fisica di cui è connaturato indissolubilmente anche il più misero dei circhi. (...) E magari, in buonissima fede, Fellini con questa sua ultima fatica avrà creduto di fare un omaggio al Circo, ed in un certo modo lo è, solo però a patto di accettare — cosa che naturalmente con la massima energia rifiutiamo — che il Circo è morto e sepolto e che non ha più nulla da dire nel contesto della società attuale ». Ma la televisione « provveda ad allontanare dalle ricorrenze natalizie la data di programmazione, dopo di aver purgato il telefilm almeno della battuta, assolutamente gratuita e non necessaria ai fini stessi dell'opera d'arte "Se non fai il buono gli zingari del circo ti portano via" ».

Al di là dell'accoramento tanto appassionato e sincero degli esponenti del circo, quanto — ci permettano — un po' ingenuo e superficiale —, ci sembra che il nocciolo della questione — nocciolo da cui trarre un piccolo insegnamento generale — sia proprio in queste due ultime osservazioni (« Chissà perché Fellini... »; e « dopo di aver purgato... »). Già: chissà perché un autore, quale sia il committente, quale la circostanza, fa una certa cosa anziché un'altra? Il discorso è forse troppo semplice, ma è tutto qui, una volta ammesso — e lo ammettono anche gli amici che con tanto impegno sostengono il circo — che si è di fronte a un'opera d'autore, cioè « interna ». Non c'è risposta, che non sia all'interno dell'autore, nelle ragioni della sua ispirazione, del suo mondo, di ciò che vuole esprimere. Due: come possono gli uomini del circo, che sono sempre fra i primi a volere, giustamente, la libertà di esprimersi, e a giovarsene, con forme coraggiose, invocare addirittura una specie di censura? E, sul fatto specifico, davvero riflettano sull'affetto che Fellini ha messo non solo in quella battuta, ma in tutto il suo film, per il circo. (SAM TERNO)

Angelo Rizzoli

Il 24 settembre è deceduto a Milano, ottantunenne, Angelo Rizzoli, editore e produttore cinematografico. Una figura singolare, la sua, nel mondo dell'industria cinematografica italiana, e per molti versi eccezionale. A differenza infatti di un De Laurentiis, che in qualche modo incarna il tipo classico del « producer » all'americana pienamente coinvolto in un'attività a cui tende a imprimere il sigillo della propria personalità, a differenza di un Cristaldi, che è soprattutto un « manager », a differenza di un Gualino, che rimase sempre un finanziere, Rizzoli si occupò di cinema soprattutto per passione, quasi per procurarsi una valvola di sfogo, una sorta di compensazione all'intensa e logorante attività svolta lungo l'arco di un'intera esistenza. Anche se poi il suo intuito, il suo innato senso degli affari, la sua abilità imprenditoriale seppero dare un esito concreto a questa sua passione, trasformando quello ch'era inizialmente nulla più che un lussuoso « hobby » in una delle più redditizie componenti del suo impero finanziario.

E' appena il caso di ritracciare sommariamente l'esemplare parabola dell'ascesa di Rizzoli, « martinitt » allevato dalla pubblica carità, poi apprendista tipografo, a vent'anni già imprenditore di minime dimensioni (una stampatrice a pedale in uno scantinato), poi, nel dopoguerra, animatore di iniziative editoriali via via più ampie, ma saggiamente stazionanti nell'area della letteratura e dei periodici di tipo popolare, capaci di una diffusione capillare. Pioniere, in Italia, del rotocalco, Rizzoli ne trasse benefici enormi: negli anni trenta era già tra gli editori italiani di maggior consistenza, pur se non ancora di maggior prestigio. Questo se lo procurò soprattutto come tipografo (con la realizzazione grafica della monumentale Enciclopedia Treccani, gloria e vanto dell'editoria italiana di questo secolo), e lo consolidò ed accrebbe nel secondo dopoguerra, quando anche come editore assurse nel ristretto numero dei grandi, non solo in campo nazionale. Al cinema si avvicinò sporadicamente, qualche anno dopo l'avvento del sonoro, e sembrò davvero che volesse « togliersi uno sfizio ». La Novella Film produsse solo un paio di film: nel primo, Rizzoli volle creare un'attrice, ma affidò la delicata operazione a uno dei nomi più prestigiosi del cinema europeo: fu *La signora di tutti* (1934) di Max Ophüls, con Isa Miranda; nel secondo volle dar fiducia a un giovane ingegno che da anni lavorava oscuramente nelle redazioni dei suoi rotocalchi, ma compensò il rischio valendosi del regista e dell'attore più « sicuri » del momento: e fu *Darò un milione* (1935), soggetto di Cesare Zavattini, regia di Mario Camerini, protagonista Vittorio De Sica. Non furono due successi esaltanti, ma certo Rizzoli non ci rimise. Assicuratosi delle proprie « chances » anche in questo campo, Rizzoli lo abbandonò, troppo occupato a consolidare il proprio impero editoriale. Vi ritornò quindici anni dopo, su basi, questa volta, solidamente industriali: e dapprima con la Dear Film, poi con la Rizzoli Film, la Riama, la Federiz, la Cineriz e numerose altre combinazioni, s'impiantò stabilmente nel mondo del cinema italiano dell'epoca post-neorealistica con l'imponenza di un'organizzazione industriale senza confronti. Fu anzi, può dirsi, l'unico autentico « industriale » del cinema italiano, in grado d'impostare programmi pluriennali, di ramificare le iniziative, di accollarsi imprese dispendiose (ma sempre remunerative) facendo affidamento sulla propria solidità, senza bisogno di giostrarsi tra crediti bancari, prevendite e minimi garantiti. In venti anni almeno un centinaio di film, da solo o in associazione con altri; né le crisi ricorrenti del nostro cinema sembrarono mai toccarlo, o quanto meno mai lo costrinsero a rallentare l'attività. Smanioso di proiettarsi in una dimensione europea, fu gran fautore delle coproduzioni, e legò a sé i nomi più significativi del cinema internazionale. Per Rizzoli lavorarono, almeno una volta, quasi tutti i registi di qualche nome, delle più disparate tendenze e del più disuguale valore: da Camerini a Blasetti, da Clair a Castellani, da Delannoy a De Sica, da Gallone a Duvivier, da Antonioni a Fellini, da Cayatte a Monicelli, da Soldati a Huston, da Rossi a Bolognini, da Visconti a Mankiewicz a Castellani a Siodmak a Christian-Jaque. Con quali risultati? Commercialmente, e spettacolarmente, sempre redditizi, sempre dignitosi; artisticamente, secondo l'estro e la capacità di ciascuno. Il che vuol dire che Rizzoli non intese — non seppe, non volle — dare alla sua produzione un crisma particolare, impri-

merle un riconoscibile indirizzo. Entusiasta e appassionato ma privo di autentiche basi culturali, considerò sempre il cinema come un turgido e variopinto spettacolo, il più adatto a proseguire per altra via l'opera di diffusione e di aggancio popolare svolta per anni con le sue iniziative di editore, oltre che come un'attività economicamente remunerativa. Fu questo il suo limite, che gli impedì di esere un grande produttore nel senso più qualificante del termine. Pure, il cinema italiano gli deve molto, più che a qualsiasi altro imprenditore; nella sua rozzezza, nella sua fiduciosa passione, nel suo esuberante e costruttivo attivismo Rizzoli resta tra i pochi che abbiano cercato di dare — riuscendovi, per suo conto — un assetto industriale all'avventuroso cinema italiano. Si può credere che, tra i film che produsse, le sue preferenze andassero più alla fortunata serie di « Peppone e Don Camillo » che alle rarefatte ricerche coloristiche di un *Deserto rosso*; probabilmente, il tipo ideale di film fu per lui il melodramma filmato o la biografia musicale, il regista più congeniale Carmine Gallone. Ma questa semplicità di gusti appartenne con naturalezza alla sua qualità di « self-made man », di autodidatta pervenuto ai vertici di un impero industriale senza ammalarsi di snobismo, anzi conservando un orgoglioso ricordo delle proprie origini e potendo ancora proclamarsi, con indubitabile buona fede, un « socialista »; appartenne al suo mondo morale e alla sua consistenza umana, così come gli appartenne l'umile macchina a pedale che ancora oggi fa bella mostra di sé, in cima allo scalone che introduce agli uffici di una delle più grandi case editrici d'Europa. (CIN)

DISNEY: COLLOQUIO A PIU' VOCI

GIANNI RONDOLINO VITA E MORTE DI MICKEY MOUSE

È bene dire subito che questa antologia di una dozzina di cortometraggi realizzati da Walt Disney nell'arco d'una ventina d'anni, tutti centrati sul personaggio di Mickey Mouse, è stata compilata con intenti prevalentemente commerciali, come d'altronde la maggior parte dei programmi antologici, per il cinema o per la televisione, confezionati dagli Studi Disney a partire dal lontano 1937; in quell'anno comparve sugli schermi il film *The Academy Award Review of Walt Disney Cartoons*, che comprendeva i cinque cortometraggi insigniti del premio Oscar, nell'ordine: *Flowers and Tress* (1932), *The Three Little Pigs* (1933), *The Tortoise and the Hare* (1934), *Three Orphan Kittens* (1935) e *The Country Cousin* (1936), tutti appartenenti alla serie delle « Silly Symphonies ». Tuttavia, a differenza di questa e delle successive antologie di film in cui furono presentati, più o meno legati tra di loro da raccordi narrativi o illustrativi, cortometraggi tratti dalle varie serie in cui è stata suddivisa a partire dal 1930 la produzione disneiana, *Topolino Story* — curato da Ward Kimball — si presenta subito con una veste, almeno apparentemente, storica. E l'occasione per questo inquadramento « storico » della « punta di diamante » della produzione disneiana — appunto il personaggio di Mickey Mouse — è fornita dalla circostanza che nel 1968 Topolino compì quarant'anni, un'età piuttosto considerevole per un « disegno animato ». A voler essere precisi, e proprio sul piano storico-documentario, Topolino ebbe in cinema — cioè come personaggio dei disegni animati, veste nella quale era nato e per la quale era stato creato — una vita molto più breve. Stando infatti alle documentatissime e precise filmografie disneiane compilate da Ernesto G. Laura per « Bianco e Nero » (1967, nn. 7/9, pp. 63-101) e da Frederik G. Jungersen in calce al suo opuscolo « Disney » edito dal Danske Filmmuseum (Copenaghen, 1968, pp. 22-80), l'ultimo gruppo di film della serie « Mickey Mouse » fu prodotto nel 1952 e comprendeva soltanto tre titoli, due dei quali con Pluto come protagonista. Nato nel 1928, Mickey Mouse morì quindi nel 1952, all'età di venticinque anni: la sua vita posteriore sulle pagine dei giornali non è altro che una pallida e stanca eco delle sue avventure d'un tempo.

Ma questa sostanziale diversità della presente antologia basata, come si è detto, su una impostazione programmatica di natura storicistica e documentaria,

In occasione della programmazione di una antologia di cortometraggi di Walt Disney su Mickey Mouse dal titolo *Mickey Mouse Anniversary Show* (Topolino Story, 1970; v. dati in questo fascicolo a p. 143), pubblichiamo, quale utile materiale di conoscenza e di dibattito, un profilo critico sul valore di costume e sul significato attuale del personaggio disneiano e amplissimi stralci dagli « Atti » (inediti) della Tavola Rotonda che ebbe luogo a Verona dal 28 giugno al 3 luglio 1969 (cfr. « Bianco e Nero », 1969, XXX, nn. 9/10).

in realtà naufraga in una genericità, superficialità e manchevolezza del discorso critico-informativo, che ne riducono notevolmente il valore storico. Forse non poteva essere altrimenti, data la natura stessa della politica « culturale » della casa cinematografica fondata da Walt Disney, tutta tesa a sfruttare fino in fondo le possibilità commerciali dei propri prodotti.
Tuttavia, nonostante i gravi limiti cui abbiamo accennato, *Topolino Story* permette di riprendere il discorso sulla produzione artistica di Walt Disney nell'epoca della sua maggiore affermazione internazionale, non foss'altro per l'occasione che essa ci offre di vedere o rivedere alcuni film prodotti nel periodo che va dal 1935 al 1948, oltre ad alcuni brani tratti da film precedenti.
L'antologia ci pare comprenda la versione integrale dei seguenti cortometraggi: *Mickey's Service Station* (1935), *Mickey's Fire Brigade* (1935), *Thru the Mirror* (1936), *Lonesome Ghosts* (1937), *Mickey's Trailer* (1938), *Beach Picnic* (1939), *Mickey's Surprise Party* (1939), *Tugboat Mickey* (1940), *Symphony Hour* (1942), *Mickey's Delayed Date* (1947), *Mickey and the Seal* (1948), ed alcune sequenze, più o meno brevi, estratte, tra l'altro, dai film *Mickey Mouse in Plane Crazy* (1928), *Steamboat Willie* (1928) e *Hawaiian Holiday* (1937). Gli eventuali errori di questo elenco deriverebbero dal fatto che nel testo storico-informativo dell'antologia ci si guarda bene dal dare la minima notizia circa i titoli e le date dei singoli film o delle singole sequenze presentati. Dei film citati, due soli non riguardano il personaggio di Topolino, cioè: *Beach Picnic,* che è un « a solo » di Donald Duck (Paperino), e *Hawaiian Holiday,* i cui protagonisti sono Goofy (Pippo) e Pluto.
Dei primi film di Topolino, quelli compresi tra il 1928 e il 1934, in gran parte inediti (una settantina di cortometraggi) e, in ogni caso, da moltissimi anni non più apparsi né sugli schermi cinematografici né su quelli televisivi, l'antologia si limita a presentare un paio di sequenze tratte dal primo film della serie (*Mickey Mouse in Plane Crazy*) e dal primo Mickey Mouse sonoro (*Steamboat Willie*). Evidentemente è troppo poco, sia perché i brevi brani mostrati sono insufficienti a rendere il valore artistico delle due opere, sia perché due soli film (per giunta monchi e frammentati) non bastano, per il periodo più interessante della vita del personaggio.
Pertanto, l'immagine che si ricava del primo Mickey Mouse (quello che sui titoli di testa di ogni singolo film risultava creazione di Ub Iwkers) è non tanto lacunosa e frammentaria quanto addirittura inesistente. L'assenza dei testi fondamentali per una ricostruzione storica della nascita e dello sviluppo del primo Disney, da quando cioè egli lasciò la Universal per fondare una propria casa di produzione (1928), impedisce una visione critica d'insieme che permetta di valutare attentamente le varianti, gli sviluppi, le modificazioni, gli arricchimenti del personaggio di Topolino e delle storie di cui è protagonista. Sicché il giudizio che può essere dato sulle opere del periodo della maturità (1934-1938) è falsato perché non si basa su precedenti e presupposti di vario genere — artistici, estetici, produttivi, ideologici — indispensabili.
Con appendici non sempre necessarie, l'antologia punta soprattutto sulle opere di più facile successo presso il pubblico, quelle del mezzo degli anni 30. Degli undici cortometraggi presentati integralmente, otto appartengono al periodo 1935-40. Di questi, ben cinque hanno a protagonista il terzetto Topolino-Paperino-Pippo, la cui « riuscita » spettacolare è quasi sempre certa; uno poi è addirittura interpretato dal solo Paperino (*Beach Picnic*): un numero di opere ristretto e non molto significativo, essendo in gran parte dello stesso periodo e molto simili tra loro nella struttura narrativa, nello stile figurativo, nella composizione drammatica e nei risultati spettacolari.

Non c'è dubbio che, sul piano dello spettacolo e del cinema di intrattenimento — che è, come si sa, la caratteristica fondamentale dell'arte disneiana e costituisce il fine ultimo dell'attività di un artista che giustamente è stato definito essenzialmente come un « entertainer » —, i cinque film che hanno a protagonisti Topolino-Paperino-Pippo sono dei piccoli capolavori. In *Mickey's Service Station* il terzetto (con un Paperino ancora in una fase grafica primitiva) si esibisce in una sorta di balletto meccanico che ricorda molto da vicino la comicità della scuola di Mack Sennett e talune « gags » dei cortometraggi di Laurel e Hardy. La distruzione totale dell'auto lussuosa di Gambadilegno e la ricomposizione fittizia e provvisoria della medesima sotto la spinta irrazionale d'una paura quasi ancestrale che i tre hanno nei confronti del grosso, sprezzante, violento e « capitalista » Gambadilegno, costituisce il tessuto connettivo di uno spettacolo che, oltre a suscitare l'adesione compiaciuta e divertita del pubblico, permette l'individuazione delle differenze psicologiche dei singoli personaggi e la loro collocazione in un ambiente sociale ben definito. Siamo nel mezzo del « new deal » rooseveltiano, e la bonaria polemica anticapitalistica che serpeggia in questo e in altri film disneiani dell'epoca è la stessa che si riscontra in altre opere cinematografiche e in altri autori, primo fra tutti Frank Capra che proprio in quegli anni realizza *Mr. Deeds Goes to Town* (È arrivata la felicità, 1936).

Il contemporaneo *Mickey's Fire Brigade*, che per certi versi può apparire più divertente e fantasioso (e vi si sente infatti l'atmosfera « surreale » di certe « Silly Symphonies », come ad esempio l'antropomorfismo del fuoco), in realtà si risolve in un divertimento certamente gustoso ma abbastanza gratuito. Ciò non toglie che una sequenza almeno, quella in cui compare Clarabella nuda nella vasca da bagno, sia memorabile e fornisca una concreta indicazione critica per l'analisi di certe componenti del mondo poetico disneiano, che deliberatamente questa antologia trascura: in particolare la violenza e l'erotismo che, sia pure in toni puramente allusivi e garbatamente sommessi e con accenti ben lontani, anzi opposti, da quelli dei fratelli Fleischer — che proprio negli anni 30 producevano le lunghe serie di cortometraggi di Betty Boop e di Popeye the Sailor (Braccio di Ferro) — non è difficile riscontrare in alcune delle opere del primo Disney, concepite e realizzate non certo per un pubblico infantile. Sono le matrici d'altronde di gran parte del disegno animato e del fumetto americano tra le due guerre, che si ritrovavano anche nel cinema comico contemporaneo. Se *Topolino Story* avesse fornito altri testi degli anni 1928-1934, oltre alle due scarse sequenze citate più sopra, il discorso sull'erotismo e sulla violenza del primo Disney avrebbe potuto svilupparsi ed approfondirsi, basandosi su pezze d'appoggio nuove soprattutto per un pubblico ignaro o dimentico.

Con i film del 1937-'40 (*Lonesome Ghosts, Mickey's Trailer* e *Tugboat Mickey*) il meccanismo dello spettacolo comico-grottesco, sempre affidato ai tre personaggi più riusiti del bestiario disneiano, mostra la corda, proprio attraverso la levigatezza dell'esecuzione, la scioltezza della narrazione, la preziosità degli effetti scenografici e ritmici. *Lonesome Ghosts* è, in questo senso, un esempio eccellente. La visita dei nostri tre eroi, in veste di « caccatori di fantasmi », ad una vecchia casa abbandonata, infestata appunto dai fantasmi, è l'occasione per una serie di avventure facilmente prevedibili ma tuttavia gustosissime. L'uso sapiente degli effetti comici, il succedersi ritmico delle situazioni grottesche, i contrasti psicologici e comportamentistici dei tre protagonisti tra loro e nei confronti dei fantasmi che si dilettano a spaventarli con ogni mezzo, sono gli elementi fondamentali della riuscita dello spettacolo, divertente e piacevolissimo. Ma proprio questa estrema correttezza formale, questa sorta di « anonimato » dello stile, non soltanto grafico ma più propriamente strutturale e compositivo, denunciano l'inconsistenza del di-

scorso culturale, la gratuità dei risultati artistici. Ciò è riscontrabile, in eguale misura, nel più noto *Mickey's Trailer*, tutto costruito sulle situazioni comiche che nascono nel corso del viaggio che i nostri eroi fanno all'interno di una roulotte senza guida, lungo le strette e impervie strade di montagna; ed anche in *Tugboat Mickey,* che vede il terzetto alle prese con un rimorchiatore sballottato dalle onde del mare in burrasca, con quegli effetti comico-drammatici che è facile prevedere.
Il discorso su Mickey Mouse, come personaggio autonomo d'un mondo poetico meno legato ai canoni espressivi d'una comicità di maniera, debitrice di altrui esperienze, può essere ripreso partendo da *Thru the Mirror,* che è del 1936, ed è tutto centrato sul personaggio. Il soggetto è ricavato liberamente dal Lewis Carroll di « Through the Looking-Glass », e il film può essere considerato un diretto antecedente, anche sul piano spettacolare, del lungometraggio *Alice in Wonderland* (1951). Topolino, attraversando in sogno lo specchio della sua camera, entra in un mondo di favola e vive la sua avventura, a volte terrorizzante e angosciosa, in mezzo a un esercito di carte da gioco semoventi.
Naturalmente il carattere del personaggio, così come si era precisato di film in film e di fumetto in fumetto, nel corso di parecchi anni, sì da farne il prototipo dell'americano medio degli anni 30, è qui riflesso soltanto limitatamente al tipo di reazioni che Topolino ha di fronte all'incalzare degli avvenimenti. La storia fantastica, l'avventura onirica non permettevano un legame più diretto con la realtà sociale del momento, come era avvenuto invece in altri precedenti cortometraggi, e il personaggio fu utilizzato soprattutto come espediente spettacolare per introdurre lo spettatore in un mondo fantastico. In altre parole, il film poteva a buon diritto rientrare nella serie delle « Silly Symphonies », e certamente costituisce un capitolo un poco isolato del lungo romanzo delle avventure di Topolino. In ogni caso, il comportamento del personaggio di fronte alle avversità, la sua lucidità, il suo « buon senso », anche una certa ingenuità e soprattutto il suo cosciente ottimismo, confermano le caratteristiche di base di Mickey Mouse, che proprio in quegli anni aveva raggiunto una sorta di « stabilità » psicologica, umana e sociale. Naturalmente siamo già al limite della « maniera », della stanca ripetizione, sul piano delle forme più ancora che su quello dei contenuti, di canoni espressivi logori.
I film successivi, da *Mickey's Surprise Party* (1939) a *Mickey and the Seal* (1948), non soltanto non aggiungono nulla a quanto già sapevamo su Topolino e sul suo mondo — il cane Pluto, la fidanzata Minnie, gli amici ecc. — ma accentuano sempre più quel carattere di prodotto anonimo e di consumo, che sarà ormai la cifra artistica di tutta la produzione disneiana di corto e di lungo metraggio. E se *Mickey's Surprise Party* è un debole filmetto confezionato per il piacere dei bambini, stucchevole e « zuccheroso » quanto occorre, secondo le ricette elaborate dai vari reparti dei grandi Studi Disney, *Symphony Hour* (1942) nasce sul successo dell'episodio di *Fantasia* dedicato all'« Apprenti sorcier » di Paul Dukas, in cui vediamo Topolino direttore d'orchestra, allievo e beniamino del « grande » Stokowski (e non per nulla l'antologia comprende un brano di quell'episodio). Siamo cioè sul piano del più ampio sfruttamento commerciale d'una tradizione spettacolare che ha avuto e continua ad avere una larga udienza presso il grosso pubblico.
La guerra è ormai nella sua fase acuta, dopo la disfatta di Pearl Harbour e la mobilitazione generale: anche il cinema si dedica alla propaganda bellica e al film patriottico. Inoltre è riscontrabile, in questi e negli altri film di Topolino degli anni 40 e 50 che non sono potuti entrare nell'antologia, un progressivo logoramento della vitalità artistica del personaggio, spesso ormai relegato in ruoli di comprimario. Se Mickey Mouse ha avuto una funzione specifica e un posto importante nella storia non soltanto del cinema d'animazione o del cinema « tout court », ma anche della società americana, del costume e della ideologia — e ci pare che

questa funzione e questo posto li abbia avuti —, è certo che la sua stagione ebbe breve durata, si esaurì nel giro di qualche anno. Alla fine del primo decennio rooseveltiano, alle soglie del secondo conflitto mondiale, l'« ideologia » di Topolino aveva già fatto il suo tempo, era anacronistica e decisamente « reazionaria ». Come si sa, Disney confeziona su ordinazione film didattici e propagandistici, con risultati, anche sul piano espressivo, tutt'altro che trascurabili; ma nel campo del film di intrattenimento, le sue storie, tranne poche eccezioni, continuano ad essere sempre più staccate dalla realtà quotidiana, sempre più legate a un mondo di fiaba, piuttosto stucchevole e irritante. Più spesso le avventure di Topolino, come già nel citato *Thru the Mirror,* sono pretesto per variazioni spettacolari di facile successo.

Le due ultime tappe di questo tortuoso cammino artistico di Topolino, così come ce lo mostra *Topolino Story,* sono ormai la pallida eco di quello che fu il personaggio principale di Walt Disney nei suoi anni d'oro. *Mickey's Delayed Date* (1947) è una banale storiella con Topolino, Minnie e Pluto, che ricalca stancamente i moduli narrativi e comici delle opere di dieci anni prima; *Mickey and the Seal* (1948) è tutto imperniato sulle esibizioni di una piccola foca e sulle reazioni di Pluto, essendo ormai Topolino relegato in secondo piano. Sono gli ultimi guizzi d'un personaggio e d'un certo tipo di comicità che l'affannoso dopoguerra statunitense non sente più come proprio. I tempi sono mutati, e par quasi che l'« équipe » disneiana non se ne sia accorta. Anche sul piano puramente formale, stilistico e ritmico, la rivoluzione dell'UPA e il rinnovamento della MGM e della WB sembra che siano passati e stiano passando senza lasciar traccia. Fermo sulle sue posizioni d'anteguerra, sicuro del successo che il pubblico continua a tributargli — ma è un pubblico sempre più infantile e sempre meno adulto — il produttore Walt Disney prosegue a confezionare film di corto e di lungo metraggio secondo vecchi e superati moduli espressivi, attingendo qua e là alla favolistica tradizionale, alla letteratura d'evasione, al cinema d'avventura e alla propria opera passata.

Il discorso su Walt Disney, dopo le commemorazioni d'obbligo in occasione della sua scomparsa nel 1966, i contributi critici e storiografici di questi ultimi anni apparsi in Italia e all'estero, la grande rassegna retrospettiva organizzata da Francesco Savio a Verona nel 1969, pare ormai definitivamente chiuso. Sono invece ancora da approfondire i rapporti fra Disney e gli altri autori di disegni animati a lui contemporanei, cioè tutta quella rete di influenze reciproche, di interferenze contenutistiche e formali, di debiti e di filiazioni, di derivazioni e di ascendenze, che costituiscono il tessuto connettivo di un fenomeno artistico, culturale e produttivo che ha avuto ed in parte ha ancora un posto di primo piano nella cultura cinematografica americana e una forte influenza sul costume e sulla ideologia, anche in rapporto agli altri artisti e produttori che operano nello stesso campo di Disney: il disegno animato e il fumetto.

DISNEY AL MICROSCOPIO

a cura di Francesco Savio

UMBERTO ECO — *Che senso ha discutere sui personaggi di Walt Disney? La cosa potrebbe avere due spiegazioni. Uno: Walt Disney è un grandissimo artista del nostro tempo, alla pari di Picasso e di Joyce, e quindi bisogna fare un discorso colto su Walt*

Disney. Due: Walt Disney costituisce un fenomeno di sottocultura, di decultura, di ipocultura, e quindi, per salvare la faccia e la buona coscienza, bisogna discuterne, se non altro, le ragioni.

Queste due risposte riposano su tre equivoci.

Il primo equivoco è che Walt Disney sia un personaggio, un artista isolato, un individuo che nel chiuso della sua cameretta ha disegnato con la sua matita magica tutto un mondo fiabesco, ecc. Disney non è *questo personaggio. Non lo è nel senso in cui lo è Picasso, o nel senso in cui lo è Chaplin. Disney è una « corporation », è una grossa impresa industriale, dove molte delle invenzioni — anche le più sapide — sono dovute a Ub Iwerks o ad altri collaboratori. Dal momento che noi abbiamo in fondo alla nostra immaginazione (alla nostra memoria) una foresta di personaggi disneiani, comincia a diventare importante vedere come, nell'epoca delle comunicazioni di massa, una grande industria, con le sue catene di montaggio, con le sue progettazioni, ha programmato le nostre reazioni fantastiche; e con quali effetti.*

Il secondo equivoco è che Walt Disney, specialmente quello dei film, sia un autore per ragazzi. Io direi di no. Si potrebbero fare analisi anche abbastanza interessanti su certe componenti drammatiche o addirittura sadiche del cartone animato disneiano (ritradurre, per esempio, Biancaneve *in chiave « hippy » e psichedelica o in chiave di western all'italiana: e tutto funzionerebbe benissimo). Ma si potrebbe analizzare anche il tipo di maturità che la tecnica disneyana richiede per poter apprezzare certe soluzioni, certe trovate. Prendiamo la « Silly Symphony » dei coniglietti che fanno le uova di Pasqua: il cartone assume tutta la sua bellezza, il suo gusto, quando ci si accorge che è un'enorme allegoria della produzione industriale, della catena di montaggio, poi « favolificata », ma questo ci dimostra come in fondo Walt Disney sia un autore (e continuo a dire Walt Disney intendendo la grande « corporation » che è la Walt Disney), un autore per adulti. E se è un autore per adulti il discorso può diventare di nuovo interessante.*

Il terzo equivoco è opposto ai primi due: si pensa che ogni personaggio, ogni situazione disneiana sia il riflesso di qualche grosso fenomeno sociale, e abbia un sotterraneo messaggio culturale. Negli ultimi anni si sono raggiunte punte addirittura comiche nel fare analisi sociologiche dei personaggi disneiani. Si sono lette intere relazioni condotte su Paperon de' Paperoni come « rappresentante tipico del capitalismo d'organizzazione americano », e l'analisi era basata su fumetti prodotti integralmente in Italia (e poi Paperon de' Paperoni, semmai, riflette già nel suo nome americano — « Uncle Scrooge » — il ricco di tipo ottocentesco, quello che mandava i bambini in miniera, li picchiava sui geloni costringendoli a far ballare topini bianchi per le strade di Londra). La cultura ha davvero esagerato nel voler fagocitare i prodotti disneiani per farne soggetti da tesi di laurea. Eppure, i personaggi di Disney hanno un posto nella nostra vita immaginativa, sono diventati addirittura proverbiali come Martin che perdé la cappa o come Bertoldo che ne fece tante in Francia; e quando certi personaggi diventano modelli di situazioni, abitano la nostra memoria con l'intensità della « madeleine » di Proust, o vengono ad abitare quello che, forse con termine troppo sofisticato, potremmo chiamare l'« immaginario collettivo », siamo evidentemente dinanzi a un fatto culturale nel senso in cui sono fatti culturali i proverbi o il modo di vestire oltre che i poemi epici o le tragedie. E allora, che cosa ci dicono questi personaggi? Scegliamo due esempi, vediamo come avviene il passaggio, nella produzione disneiana, da Topolino a Paperino. Se osservate le date degli « shorts », e se avete ben presente la produzione disneiana, vuoi nei cartoni animati vuoi nei fumetti, vedrete che, praticamente, Topolino è stato l'eroe dell'anteguerra. Paperino esisteva già, ma come sottofondo, come rompiscatole di famiglia. Improvvisamente, a cavallo della guerra, il personaggio centrale, così nei fumetti come nei cartoni animati, diventa Paperino; Topolino perde persino forza nel disegno, viene probabilmente affidato ai collaboratori minori. Perché questo cambio della guardia? Ecco, se rileggiamo le storie di Topolino ci accorgiamo che Mickey Mouse rifletteva l'immagine che l'uomo americano dava di sé nel periodo fra gli anni venti e la grande depressione, dai trenta sino al conflitto. Diciamo che era parente povero o ricco, fratello minore o maggiore, dei personaggi hemingwayani che andavano a cacciare il leone in Africa o addirittura a fare la guerra in Ispagna. Era, cioè, l'americano cosciente della propria indi-

vidualità, della propria capacità di modificare le cose, che si gettava a testa bassa per sanare le ingiustizie. Era il Fiorello La Guardia che combatteva i rackets delle « slot machines » distruggendo con le proprie mani le macchinette mangiasoldi; era il giornalista che si faceva mitragliare dai gangsters per poter proclamare la verità secondo la vecchia tradizione anglosassone del dissenso, ecc. Tanto è vero, che aveva i suoi nemici individuali come gli Al Capone, come i Lucky Luciano, e si chiamavano Pietro Gambadilegno, o il signor Squeak. Topolino, insomma, rifletteva l'ideologia ottimistica dell'americano medio, dell'americano letterario fra il '20 e il '40.

Improvvisamente, col conflitto, tutto salta in aria. Ed ecco Paperino, che è fratello di latte dei personaggi di Tennessee Williams o, scendendo più in basso, dei personaggi di Mike Spillane: i nevrotici che, rovinati dalla guerra dove hanno sparato sui piccoli giapponesi ghignanti, reagiscono stizzosamente al mondo e del mondo niente gli va bene, ma neanche possono individuare nel mondo una sorgente del male da combattere perché in definitiva si trovano così, sospesi nevroticamente nel disagio (non a caso, sullo sfondo, il vecchio zio Paperon de' Paperoni manovra le grandi orchestre finanziarie che rendono Paperino — vogliamo dirlo usando un termine da basso rotocalco? — alienato, ossia angosciato, pronto ad entrare in un film di Antonioni o di Godard, o a suicidarsi. Non lo fa, perché rappresentare la sua commedia gli rende). Il passaggio tra questi due personaggi dimostra come l'immaginario disneiano abbia costituito una sorta di riflesso dell'immaginario collettivo nel corso di trenta o quaranta anni.

Detto questo, bisogna ridimensionare anche questa analisi. Topolino e Paperino, a modo loro, esprimevano la loro epoca. Ma ci sono certi grandi personaggi, nella storia della letteratura o del cinema, che appaiono improvvisamente, e, nell'apparire così come sono, spiegano al proprio tempo cose che esso non sapeva ancora. Si chiamano, non so, madame Bovary, papà Goriot, Raskolnikov, o quello che volete. Invece ci accorgiamo che per capire cosa dicessero Topolino e Paperino, noi abbiamo fatto ricorso a una cultura che stava già nascendo, abbiamo detto Hemingway, Tennessee Williams, Spillane. Abbiamo cioè visto che i due personaggi interpretavano, in forma proverbiale e accessibile, qualcosa che la loro epoca aveva già capito, e che essi divulgavano (che è poi la differenza tra l'impresa artistica con l'A maiuscola e l'alto, altissimo artigianato che può raggiungere appunto anche dimensioni di pregnanza, come l'alto artigianato di Walt Disney). Ecco: Disney non è evidentemente Balzac, non è Dostoevskij, ma può essere — credo che il raffronto non sia ignobile né ingiusto per nessuno — i fratelli Grimm o Perrault o La Fontaine, i quali appunto raccoglievano un largo materiale d'immagini e di « morali » legate a queste immagini e non solo lo divulgavano, ma gli davano una nuova forma rendendolo più memorabile ancora. Dei grandi favolisti Disney ha la forza e il limite: la favola finisce sempre con una morale, ma questa morale non è mai una « nuova » morale, è la morale che tutti sanno. In altre parole, la favola ha la funzione di riassumere non soltanto immagini, ma anche una morale che tutti accettano. Una favola non sconvolge mai il mondo, lo conclude in modo garbato, in modo appunto che si possa ricordare meglio. Perché la funzione sociale, culturale, di Walt Disney è stata questa, di proporsi come favolista e di fornirci morali acquisite: di fornircele meglio degli altri favolisti. Proprio per ciò ha un posto nella nostra memoria, nel nostro regno degli affetti, e ci permette persino di compiere ispezioni sulla società che a modo suo riassumeva. Ma, tutto questo premesso, non lasciamoci trascinare dal dèmone dell'approfondimento, e cerchiamo di accettare anche la « Corporation Disney » per quello che voleva essere: una splendida industria dell'evasione.

TULLIO SAVI — *La prima notazione da fare sul rapporto di Walt Disney con la musica, è che Disney ha inventato la « canzone di consumo » per i bambini. Oggi la cosa ci lascia freddi perché abbiamo lo « Zecchino d'oro », e una grossa produzione discografica destinata ai piccoli. Vent'anni addietro, o qualcuno di più, le cose erano molto diverse, le prime canzoni fatte* per *il consumo, fatte* per *l'ascolto dei bambini ci arrivavano sull'onda dei film di successo di Walt Disney. La seconda notazione è sul tipo di rapporto che Disney riesce a stabilire fra immagine e musica. Mi piace moltissimo, per esempio, quello « sketch » in bianco e nero intitolato* Skleleton Dance, *la danza degli scheletri,*

« divertissement » che Disney imbastì nel '29 sulla « Danse macabre » di Saint-Saëns. Esemplifica il primo tipo di contaminazione che Disney ha sempre operato, sposando le sue immagini alla musica colta ma dissacrandola, volgarizzandola, direi fagocitandola. Come sanno quelli che hanno visto Fantasia *e ricordano questo film tanto discusso, Disney la musica la prende inizialmente come pretesto, ne fa un tema di narrazione, e poi la ingurgita, la mangia, la digerisce, mentre si fa avanti prepotente — insieme con la sua figura di narratore — la storia che egli riesce a intessere sulla musica (la quale torna ad essere un supporto ritmico per accompagnare lo svolgimento del racconto). Il secondo tipo di approccio che Walt Disney ha con la musica è di tipo didattico. E' come se in qualche modo volesse scusarsi di aver saccheggiato, e un poco maltrattato, i classici. Per farsi perdonare, introduce molto garbatamente il pubblico, non dirò alla comprensione della musica, ma alla comprensione di alcuni aspetti della musica e soprattutto degli aspetti timbrici e strumentali (aspetti timbrici anche questi). In* Fantasia *si trova un breve passaggio in cui si chiama in causa la colonna sonora, « provocandola » con i suoni. Questi suoni diventano grafi colorati, che se dànno un'interpretazione cromatica del suono (e corrispondono anche a una certa intensità ecc.), ci trasmettono un'impressione grafica (astratta) di un'emozione sonora, fonica. Questo tentativo Disney lo ha più volte ripreso. In uno short abbastanza recente* (Toot, Whistle, Plunk & Boom), *propone una gustosissima storia degli strumenti. Si veda, sempre in questa chiave, una sua illustrazione del famosissimo « Pierino e il lupo » di Prokof'ev, che ha proprio una intenzione didattica specifica, di presentare gli strumenti, i timbri degli strumenti e i temi musicali legati a immagini concrete.*

Il terzo approccio, il più funzionale e costante, è quello fornito dal rapporto fra Walt Disney e la musica intesa come supporto della fantasia. Si osservi con attenzione Band Concert. *E' il primo, tra i film a colori di Disney, in cui Topolino compaia con Paperino, ed è su un tema del « Guglielmo Tell ». Il tema ne esce massacrato, ma l'autore lo fa con il gusto di chi vuole divertirsi a proporre un impiego spregiudicato della musica. Alla vivacità dei suoni e alla disinvoltura del loro trattamento, Disney accompagna un'altrettanta grande spregiudicatezza nel movimento, colore e peso degli oggetti. Così tutto finisce per essere travolto dal brio disneiano, tutta la musica entra nel gioco, è sovvertita e ribadita in un gioco senza fine, a canocchiale, dove il motivo nobile del « Guglielmo Tell » è inframmezzato da schegge di canzoni della prateria americana. In questa chiave di divertimento va letto Walt Disney; e parlare della musica in Disney vuol dire parlare di tutto Disney, ma da un angolo privilegiato.*

FRANCESCO SAVIO — *Umberto Eco ha parlato dei personaggi di Disney, e Tullio Savi del rapporto fra Disney e la musica. I professori Santoni Rugiu, Seppilli, Sanavìo e Ceccato ci diranno ora il loro pensiero sui documentari disneiani: educativi, etnologici, scientifici.*

ANTONIO SANTONI RUGIU — *Alcuni film disneiani sono stati raggruppati sotto il termine « educazione ». In realtà Disney non si è occupato di film con specifica destinazione educativa (« educativa » in senso inglese, cioè formativa) se non da una certa epoca in poi, dagli anni dell'entrata in guerra dell'America. Quelli che abbiamo riunito, non sono film con una cifra particolare. Li definiremmo film didascalici, la cui perfezione di linguaggio espressivo, raggiunta su un altro terreno, viene abilmente messa a partito. Ma invenzioni educative non ne mostrano. Mostrano ottime invenzioni sul piano del linguaggio-spettacolo, cioè del* cartoon. *Pensiamo, per esempio, a quel cortometraggio su Paperino* [Der Führer's Face, *N.d.R.*] *che sogna di vivere in un mondo di nazisti ed è costretto ai lavori forzati nella fabbrica. E' pieno di trovate, ma si può dire che, psicologicamente, sia un film riuscito? No. Psicologicamente è sbagliato perché ottiene esattamente l'effetto opposto a quello che vorrebbe ottenere. Svela soltanto l'atteggiamento di superiorità con cui inizialmente gli americani affrontarono la propaganda di guerra, mettendo i nazisti in caricatura mentre i nazisti predicavano l'odio. Ma in sostanza i nazisti, i fascisti, i giapponesi hanno volti — salvo quello di Hitler — di buontemponi, gente da prendere a gabbo, non da odiare, non pericolosa (quello che è pericoloso, casomai, è il*

sistema, è la fabbrica, è la catena di montaggio, che però ci rinvìa sinistramente alla civiltà industriale di tipo americano).
Che questo sia giusto, o meno, come psicologia di guerra, non mi interessa. Probabilmente Disney non si è posto il problema della percezione psicologica del prodotto, non ha pensato né all'educazione né ad altro. Il suo marchio è, comunque, quello dell'ottimismo programmatico, inteso a trasmettere una certa carica di entusiasmo non ben differenziato. Sotto il profilo educativo è indubbiamente un fatto importante che tutti i film di Disney, dai primi « cartoons » di Topolino agli ultimi lungometraggi, corrispondano a una visione del mondo che credo si identifichi con la visione del mondo del medio ceto americano. (Non ho elementi sufficienti per stabilire se questa identificazione sia spontanea o voluta, se dipenda, o no, da una preventiva indagine di mercato.) Del resto, il problema educativo non nasce nel momento in cui si lancia il messaggio, ma nel momento in cui il messaggio è ricevuto, nella misura in cui è ricevuto e come è ricevuto. E proprio su questo avrei molte riserve da fare perché non ho trovato in Disney — sotto l'angolo educativo o tecnico — una particolare inventiva. Anzi (ed è curioso), Disney, così linguisticamente innovatore nella dimensione che lui stesso ha inventato, sembra molto diffidente verso le invenzioni che non nascono dal terreno che gli è proprio.

TULLIO SEPPILLI — *Dopo l'educazione, un altro tema importante per Walt Disney: « l'uomo e la natura », per usare una formula facile e comprensiva. Mi pare che anche da questo punto di osservazione si possa riprendere la tesi di una certa identificazione del materiale disneiano con la visione del mondo dell'americano medio. La cosa ha un certo interesse, non soltanto in sede tecnica (di analisi del contenuto), ma anche per un esame del tipo d'influenza educativa in senso lato, o si potrebbe dire del controllo che la « Disney Corporation » esercita sulla formazione delle giovani generazioni attraverso un materiale multiforme che va dai fumetti al cinema.*
Confrontiamo quattro film, a coppie: due dedicati a popoli « esotici » [Siam *e* Lappland, *N.d.R.*] *e due imperniati sulla natura, in particolare sugli animali nel loro ambiente naturale* [Nature's Half Acre *e* Islands of the Sea, *N.d.R.*]. *L'impressione che se ne ricava è quella di una riduzione progressiva: si parte dagli ideali, dai valori e dagli usi dell'uomo medio americano, e a questi si riduce la realtà sociale degli Stati Uniti. Per comprendere gli altri popoli, sostiene Disney, esiste una sola strada (un solo meccanismo, potremmo dire): occorre mostrare che, in condizioni formalmente diverse, anche gli altri popoli hanno gli stessi problemi, lo stesso tipo di soluzioni (anche se tecnicamente diverse) e le stesse norme del popolo americano, che poi è il ceto medio americano. E per far capire il mondo degli animali, la via è di nuovo questa: gli animali hanno le stesse regole, gli stessi problemi degli uomini.*
Così facendo, si ottiene un vantaggio. Di fronte al pericolo (anche nella formazione del ragazzo) di considerare gli altri popoli, e così gli animali, formalmente diversi da noi — come qualcosa di « altro », di opposto a noi, come qualcosa di impenetrabile, qualcosa che in fondo non ci interessa tanto è differente —, la via di penetrazione disneiana (mostrare che i siamesi o i lapponi sono apparentemente diversi da noi ma in fondo sono come noi, hanno gli stessi pregi, gli stessi difetti, le stesse norme di vita) è un modo di farci sentire vicini gli altri. Così, anche i ragni, le vespe, le api, le foche sono come noi: stessi problemi, perfino coniugali, le stesse cose dappertutto. Dinanzi a questo modo di impostare la questione il bambino, e lo spettatore in genere, reagiscono dicendo: allora, questo mondo che sta intorno a noi val la pena di osservarlo perché non solo esistono i mezzi per osservarlo ma lo possiamo anche comprendere, perché vigono dovunque le stesse regole.
Qual è, però, la conseguenza di tutto questo? Una simile « marcia di avvicinamento » verso gli altri (verso i diversi), più che permettere di conquistare il rispetto per la diversità, favorisce la conquista di un rispetto condizionato al fatto che gli altri siano uguali a noi. Il risultato non è tanto quello di una pedagogia del rispetto verso il diverso, ma di una pedagogia che tutti comprende in quanto tutti sono come noi. Si crea, in tal modo, una specie di mondo idealmente compatto, retto dalle stesse regole, e dagli stessi costumi, che ingloba l'americano medio e l'americano in genere, tutti i popoli in genere, anche la natura. Si assolutizza quella struttura di regole che sono le stesse di colui per

il quale si prepara questo materiale: le regole dell'americano medio. Si ha in questo caso una specie di (scusate la parola) imperialismo ideologico, o, per usare un termine antropologico, di etnocentrismo. Grazie a ciò, l'americano medio viene confortato nella credenza che le sue regole e il suo costume sono tanto validi da essere regole e costumi di tutti: non solo di tutti gli uomini, ma anche di tutta la natura. Si ottiene un'immagine contraria a ogni storicistica della società, un'immagine della società e della natura creata a immagine delle regole e dei valori dell'uomo medio americano.

PIERO SANAVIO — *Si potrebbe cominciare col dividere Disney in due. C'è un primo Disney, quello che precede il 1940-45, il Disney dei « cartoons » di Topolino, Pluto, ecc. C'è, poi, un secondo Disney, pseudo antropologo che compone film sulla natura e gli animali, a cominciare, se non erro, dal 1945. Non esiste, però, una incompatibilità fra i due Disney, anche se mi pare opportuno tenere a mente questi due periodi perché corrispondono a due fasi specifiche della cultura americana. Il primo corrisponde all'ottimismo dell'epoca di Roosevelt. L'America era uscita dalla depressione, c'era dell'entusiasmo anche da parte degli intellettuali progressisti verso il « New Deal », non interpretato come un fenomeno di « neo-capitalismo » (diremmo oggi con un prefisso in più ma certamente non con più pregnanza di quarant'anni fa) ma come una delle realizzazioni, forse la prima realizzazione, del sogno americano: dalla povertà alla ricchezza, c'è posto per tutti (il mito dello yankee che se la sa sbrigare in qualsiasi difficoltà col suo ottimismo e con la sua inventiva). Il secondo Disney è quello francamente imperialista, che riduce il mondo esterno agli schemi culturali (uso la parola « culturale » in senso molto largo) dell'americano medio, per giustificare non solo la « way of life » americana (quel tipo specifico di capitalismo aggressivo), ma anche l'imperialismo degli Stati Uniti.*
Vorrei aprire, a questo punto, una piccola parentesi. Qualcuno ricorda la versione di To Have and Have not (*Acque del Sud,* 1944) *che uscì in Italia subito dopo la guerra, con Bogart nella parte principale, e la versione che apparve cinque-sei anni fa. Nella prima versione (siamo su un'isola francese, la Martinica, all'epoca del governo di Vichy, quando la Francia era occupata dai tedeschi) i francesi — i non americani — sono trattati come macchiette, la loro umanità è ridotta ai loro tic. Nella seconda versione, invece, tutti (anche i non americani), sono trattati non più come macchiette, ma come persone che seguono schemi di comportamento, in apparenza diversi da quelli americani ma fondamentalmente uguali ad essi. Questa evoluzione nel pensiero americano va di pari passo con la scoperta che gli Stati Uniti fecero dell'Europa. E' vero che già negli Anni '20 l'Europa era stata scoperta, oltre che dai soliti magnati in vacanza nel vecchio continente, da quei cinque scrittori che formarono la cosidetta « generazione perduta », ma è solo dopo la seconda guerra mondiale che l'Europa e il mondo furono scoperti — grazie ai nuovi mezzi di comunicazione — dalla totalità dell'America.*
E' in questa prospettiva, credo, che si inserisce il secondo Disney, apologeta dell'imperialismo e promotore, certo non intenzionale, dei viaggi di massa. Disney spiega all'americano che il mondo è quello che è, ma che oltre le apparenze esiste uno schema di comportamento che è identico al suo; con questa differenza però, che la realtà americana, essendo meglio organizzata, è superiore, funziona meglio della realtà non americana. Questo è necessario sottolineare nei film del Disney seconda maniera, questo è il vizio di tale produzione. Non so se i film di Disney siano educativi, perché in fondo non so neanche cosa sia l'educazione. Credo però che siano ottimi esempi del « brain washing » al quale siamo stati sottoposti nel corso degli ultimi venti anni; esempio, in ultima analisi, del condizionamento culturale che mira a spingere i popoli non americani ad accettare la realtà americana.

SILVIO CECCATO — *Uno studioso di vita mentale — non un critico quindi, non un uomo di cinema — può chiedersi che cosa gli succede, assistendo per un certo numero di ore a una produzione come quella dell'organizzazione Disney. Non so se anche voi, ma io ho avuto l'impressione di una partecipazione abbastanza « rassicurante », e gioiosa, che però lascia il tempo che trova. Usciti dal cinema, non portiamo con noi quasi niente. Può darsi che, presa in età più giovane, con intervalli e ripetizioni, la produzione Disney consegua questa finalità, non tanto educativa quanto trasformativa.*

Sotto questa iniezione di ottimismo vi è una nozione ben nota — quella di equilibrio — che è stata ripresa dagli studi cibernetici. Noi possiamo vedere qualsiasi sistema in una situazione di equilibrio, e lo vediamo così tutte le volte che, in fondo, non intendiamo cambiarlo, ma, anzi, muoverci nella sua stessa direzione: atteggiamento che sarebbe abbastanza tipico di una nazione che, nel corso della storia, non ha subìto scosse tali da farle dubitare del proprio sistema. E' la conseguenza di una civiltà sul nascere: una civiltà che si avvale molto della estroversione, vivendo degli elementi della tecnologia e cercando di parteciparvi, ma che non ha accumulato riserve di introversione. In Disney, effettivamente, l'elemento d'introversione è quasi nullo. Quando c'è, non riguarda personaggi uomini, ma personaggi-maschere, che, tra l'altro, si equilibrano: c'è il cattivo, ma sappiamo che c'è anche il buono, (e naturalmente il buono trionfa); c'è il nevrotico, ma c'è anche una certa saggezza in altri personaggi. Insomma, è il caratteristico mondo delle maschere, le quali isolano un aspetto umano e trascurano gli altri. Perciò non abbiamo conflitti interni né conflitto sociale (sappiamo che in ogni epoca anche quest'ultimo è un conflitto interno).

Nei film di Disney, legati in parte agli uomini in parte agli animali, l'equilibrio è, alla fine, sempre raggiunto. Un animale mangia l'altro, ma è per poter far ritornare una primavera in cui tutto sboccia, tutto rifiorisce. Non si trova quasi mai la parola « fine », c'è sempre la parola « inizio ». Nei film sugli animali si vede quanto sia sentita questa fantasia finale, questo scoppio di primavera rinascente, quasi non esistesse la controfaccia della primavera. Questo atteggiamento è tipico di chi si accinge a grandi opere. Io, che vado spesso in America, mi trovo a contatto di gente che si accinge a grandi imprese perché il passato non ha alcuna importanza. Mi dicono: « Venga con noi, ci si sente pionieri, venga con noi ». E' sul metro di tali parole che gli americani vanno scusati (e Disney per primo) per alcune carenze che a noi sembrerebbero enormità. Ricordo ufficiali qualificati, o intellettuali, messi di fronte al nome di Napoleone. Uno chiedeva all'altro: « Chi era questo Napoleone? »; risposta: « Una specie del nostro Washington », e tutti erano soddisfatti. Da un lato questa è una carenza, da un altro è un'immensa forza. Chi sorvola quelle immense distese, chi percorre duecento chilometri di autostrada in mezzo a foreste vergini, capisce che resta ancora tutto da fare. Effettivamente una primavera. Non è un'estate, non è un autunno. Da qua credo nasca la carica di estroversione.

Negli « short » in bianco e nero, le figure sono più distaccate, anche il tratto del disegno è più marcato, netto, incisivo. In seguito i tratti si smussano, si addolciscono, le figure sono meno « caratteri » e si avvicinano all'uomo, a quel famoso uomo qualunque. Ciò è dovuto al fatto che è passata una guerra, e che sempre più cerchiamo di comprendere gli altri? Non lo so. Forse è anche dovuto al fatto che uno spunto o un'idea fantastica si esauriscono a poco a poco e si avvicinano a quella che noi chiamiamo la realtà. Comunque, personalmente darei sempre la mia riconoscenza a un mio simile che, approfittando di questa immensa libertà che ha l'uomo di atteggiarsi come crede di fronte alle cose, riesca a trasmettermi la sua visione. Diceva Aldous Huxley: « Non si tratta soltanto di vedere le cose in un certo modo. E' che, vedendole in un certo modo, ci accadono in un certo modo ». Quando sentiamo i bambini che dopo aver visto Disney ne chiedono ancora, vuol dire che l'autore li ha persuasi ad adagiarsi nel suo mondo. E' il mondo che conforta, il mondo dei valori buoni che trionfano. E' il mondo dell'America che nasce, dell'« arrivano i nostri »; è il mondo del gangster che ha buone qualità anche quando è gangster, perché alla fine è sconfitto dal giusto, dallo sceriffo. Qui non abbiamo sceriffi, c'è solo Topolino contro Gambadilegno. Tuttavia, è sempre quel mondo, un mondo infantile, che ci trascina un po' fuori dai nostri problemi; è, soprattutto, un mondo d'equilibrio, in cui non c'è conflitto. A noi che viviamo, attraverso i nostri maggiori romanzieri e registi, in una situazione tipicamente conflittuale (per esempio la crisi di autorità, conflittuale con il fatto che non possiamo vivere senza un'autorità), questo mondo che scorre liscio e morbido può anche fare del bene (momentaneamente). Diseducativo non è. Educativo nel senso di formare un carattere non è. Il fatto di vivere per qualche ora in una situazione di equilibrio, sarà utopistico, sarà magico, ma a me pare positivo.

FRANCESCO SAVIO — *La parola è allo scrittore Fabio Tombari e ai critici cinematografici Domenico Meccoli, Gianni Rondolino e Pietro Bianchi.*

FABIO TOMBARI — *Il mondo d'oggi ha per ideale di congiungere in matrimonio la scienza con l'umanesimo. Specialmente l'America e i film di Walt Disney sono vessilliferi di tale ideale. Fanno del loro possibile e meglio di così non possono fare, ma questo ideale è una spada di Damocle che pende sul capo di tutti gli uomini d'oggi. L'umanesimo — ammesso che proceda in avanti e non indietro — cammina con passo aritmetico: uno, due, tre, quattro e così via. La tecnica cammina con passo geometrico: due, quattro, sedici e così via. Tutto ciò appare evidente nell'opera di Walt Disney. Se volgiamo lo sguardo dai primi film di Mickey Mouse ai capolavori (capolavori del genere, intendiamoci) come* Cinderella, Bambi, *ecc., vediamo che dalla matita grigia si è passati al colore, al movimento, al ritmo, alla musica. E' stato tutto un crescendo. Ma l'umanesimo è crollato, anche come intento fiabesco. Assistendo alla proiezione di* 101 Dalmatians *(La carica dei 101) i bambini non applaudono. Perché? Perché non è un mondo loro, un mondo delle anime. E' il mondo della macchina. Viviamo in un'epoca che sta dissacrando tutto, cacciando i santi per mettere al loro posto, forse, un robot. Anche Walt Disney, che pure è un artista simpatico, buono e cordiale, subisce l'imperio della macchina. E' triste, ma è una constatazione di fatto.*

DOMENICO MECCOLI — *Una osservazione di Seppilli mi sembra molto interessante. Secondo lui, esiste un'identificazione della società americana col mondo di Disney, e, per contro, un'identificazione del mondo di Disney con l'universo umano e animale. Mi chiedo: si tratta soltanto di conformismo, oppure esiste qualcosa di veramente comune? Spieghiamo. Sono esistiti « cartoonists » forse più geniali di Disney, come capacità di penetrare col disegno una realtà, eppure le loro opere non hanno avuto la diffusione universale delle opere di Disney. Da che cosa dipende? Può dipendere solo dalla forza di un'organizzazione pubblicitaria e industriale, o non c'è, al fondo di Disney, quell'elemento di universalità che ci accomuna, perfino agli animali?*
D'altra parte mi pare che Disney abbia sempre, con la sua tecnica e la sua fantasia, espresso la dialettica del suo mondo creativo. Inventato Topolino, e appagata con Topolino l'aspirazione ottimistica dell'America del dopo-crisi e del « New Deal », (l'America tranquilla che, come i tre porcellini, aveva sconfitto il lupo cattivo), crea Paperino. Ossia, un protestatario, il contestatore della società e dei suoi sviluppi, della macchina, dell'automobile, della complessa vita sociale dell'America media e dell'umanità media di tutto il mondo. Mi pare, insomma, che i caratteri fondamentali dell'opera di Disney possano essere accettati. Ciò che non è accettabile è la conclusione che se ne ricava, la quale può soddisfare, forse, l'americano, non può soddisfare noi. Questa, la differenza fondamentale. Prendiamo il già citato cortometraggio Il volto del Führer. *Probabilmente, se lo avesse girato un europeo, Paperino (a dispetto del clima propagandistico del periodo di guerra), dopo aver subìto le angherie della macchina bellica nazista, sarebbe finito non abbracciato alla statua della Libertà ma chino sulla catena di montaggio d'una fabbrica americana.*
Ricordo una cosa che Disney diceva di sé: « Io credo di assomigliare all'ape. Sono come un'ape che vola di fiore in fiore cercando quel cibo che si chiama idea, e quando l'ho trovato lo porto agli altri perché ci facciano il miele ». Disney stesso non si vede come autore, ma come un tramite per la creazione di qualche cosa. In questo senso credo che l'opera di Disney sia utile, abbia un suo valore.

GIANNI RONDOLINO — *Sul rapporto fra Disney e la società americana del suo tempo, e in genere sul rapporto fra il cinema disneiano e una sorta di « Weltanschauung » che non è solo dell'americano medio ma anche del conservatore o del piccolo-borghese, è inutile insistere. Tutti sottintendono, però, che l'arte dell'« ape » Disney, che pure riflette una natura conservatrice, è un'arte che si realizza perfettamente. Io sarei molto più severo. Proprio sul piano dell'arte (se non dello spettacolo), Disney ha reso un pessimo servizio al cinema d'animazione. Perché se è vero che i più vecchi film di Disney*

(*quelli in bianco e nero, dei primissimi Topolino o delle prime « Silly Symphonies » come* La danza degli scheletri) *potevano dirsi — proprio per la loro rozzezza e il loro disegno infantile — pienamente riusciti (e qui sarebbe interessante vedere fino a che punto erano opera di Disney e non del suo collaboratore Ub Iwerks), è anche vero che a partire dal colore (poniamo dai* Three Little Pigs) *per arrivare agli ultimi cortometraggi prima di* Snow White and the Seven Dwarfs (*Biancaneve e i sette nani*), *il cattivo gusto che faceva capolino nei film precedenti si è andato sempre più accentuando. A mano a mano che si perfeziona la tecnica, e il semplice disegno bidimensionale monocolore si andava arricchendo di colori e di tridimensionalità (come, ad esempio, in* The Old Mill [*Il vecchio mulino*], *dove gli effetti stereoscopici sono indubbiamente suggestivi), emerge una sempre più evidente involuzione conservatrice sul piano dei contenuti e, sul piano della forma, una crescente edulcorazione e sclerosi degli elementi stilistici, nuovi e geniali, dei primi film. Emerge, insieme, una crescente propensione per il gusto plateale.*

Ricordo una frase di Disney in risposta alle accuse che già allora gli venivano rivolte (è citata dalla figlia Diana, nella sua biografia del padre): « Se l'arte della cartolina illustrata emoziona la gente, allora a me piace l'arte della cartolina illustrata, e se sono un sentimentale, bene, ci sono milioni di persone in questo Paese che lo sono altrettanto ». Su questa base Disney ha sviluppato la sua industria e ha raggiunto i pubblici internazionali, ma è proprio su questo terreno che dovremmo sollevare le più ampie riserve. Perché l'arte di Disney (e alludo alle « Silly Symphonies » più che ai film di Topolino e di Paperino) è veramente l'arte della cartolina illustrata. Questi alberi che si piegano al vento e si trasformano in sembianze antropomorfe ecc., questi uccellini, le onde del mare, le sirenette, ecc., ripropongono in chiave filistea la tradizione di cattiva letteratura e di cattiva arte che ha influito in maniera negativa su tutto il disegno animato. Non vorrei sembrare troppo severo, ma il confronto tra i primi e migliori film di Disney con quelli di altri animatori americani dello stesso periodo ci riserverebbe molte sorprese. Chi conosce la Betty Boop o il Braccio di Ferro dei fratelli Fleischer, sa che non solo sul piano dei contenuti (Betty Boop è un personaggio decisamente anticonformista, se si pensa al puritanesimo americano) ma anche sul piano del linguaggio, dello stile, i Fleischer hanno conseguito risultati ben più interessanti di quelli della grafica disneiana.

PIETRO BIANCHI — *Si critica anche il primo Disney. Non sono d'accordo. Secondo me il primo Disney è geniale, straordinario. È l'espressione di un poeta, di un uomo che ha inventato qualche cosa. È vero che già esistevano le « strisce » dei giornali. Ma il mondo di ingenuità topolinesca inventato da Disney è propriamente suo. E coincide con quell'America del nostro cuore che amavamo prima che l'Europa s'imbattesse nella Coca Cola. Questo mondo di Disney coincide con alcuni capolavori del mondo hollywoodiano, con la straordinaria corrente delle commedie sofisticate di Hawks, Lubitsch, Capra, ecc.*

Cosa è successo poi? L'America trionfalistica ha ucciso Disney, non metaforicamente. Lo ha ucciso perché? Prendete un poeta alla Pascoli e cercate di farlo diventare un gigione da grande commedia. Questo è accaduto a Disney. Da artista qual era (un piccolo artista ma geniale e sensibile, un Pascoli appunto), fu trasformato in industriale, in un povero diavolo oppresso da una civiltà gigantesca, caotica e assurda, che permette gli assassinii dei Kennedy, dei Malcom X, dei Luther King. E lui non se n'è accorto. È diventato il Disney di Disneyland, dell'America irritante. Gli Oscar e i dollari lo hanno ucciso. Tanto è vero che a un certo punto non è più lui, e si affida ai Grimm, agli Andersen, ai Collodi. E fa cose mostruose, come quelle sulla natura, fa film incredibili come quelli del famoso Fess Parker (in Italia, figuriamoci, gli han cambiato anche il nome). Ha finito per assomigliare a quel personaggio di un bellissimo film americano impegnato. C'era una signora che aiutava la domestica negra a vender frittelle. A un certo punto si presenta un tale, lungo, magro e affamato. Dice: « Signora, se mi dà un piatto di frittelle gratis, io le dò un'idea che vale un milione ». La signora, che era Claudette Colbert, risponde: « Ecco un piatto di frittelle ». Lui mangia soddisfatto, si forbisce la bocca e dice: « In scatola ». La signora ci pensa su tutta la notte, poi trova i

capitali e fabbrica le frittelle in serie. Ecco, il povero Disney fu messo in scatola dal capitalismo.
Questo in un primo momento. Ma venne un momento peggiore, quando — finita con gli anni trenta la sua genialità giovanile — anche i bambini non lo vollero più. E Disney si sorprese a far paura ai bambini. Un film dovette perfino ritirarlo (cos'era? Alice in Wonderland, *mi pare), perché i piccoli erano terrorizzati. Anche la strega di* Biancaneve *li terrorizzava. Ossia la bugia ottimistica si gonfia, diventa un pallone enorme che alla fine esplode. Disney si ritrova solo, stanco, malato, e muore. Trionfatore apparente, in realtà è una vittima del sogno americano. E il sogno americano in cosa consiste? Consiste nella Coca Cola, cioè in una bevanda sbagliata, artificiale, imposta attraverso una tecnologia raffinata. È un mondo, quello americano, pragmatico, empirico. Disney era un artista, con la produzione delle cose in scatola non aveva niente a che fare. Così, il cinema l'ha ucciso quando ha cercato di eludere l'antropologia culturale, per « vendere » in tutto il mondo lo stesso modello di vita, dimenticando le diversità, la dialettica e i contrasti, il dolore e la morte. Alla fine il dolore e la morte l'hanno vinta su di lui. Come l'avevano avuta vinta su quei suoi grandi avi che, inconsapevolmente, Disney aveva evocato nelle streghe. Su Poe che aveva la testa piena dei ragni dell'alcoolismo, su Melville che sappiamo benissimo quel che aveva nel cuore, su Hathworne: tutti grandi americani contestatari. Disney non ha mai contestato, ma il giorno in cui, senza volere, la sua matita ha evocato le streghe e i bambini han voltato la testa dall'altra parte, è morto.*

SILVIO CECCATO — *Sarà perché sono molto meno esigente, ma, nonostante il pessimismo di Tombari e di Bianchi, non vedrei il problema con questi colori drammatici. Sulla macchina si è sempre un po' scherzato, e Disney scherza quando dall'automobile fa saltar fuori l'aeroplano, e il carro armato. A me non sembra che li prenda sul serio, proprio perché li vede in forma scherzosa, come in fondo si son sempre visti: fanno parte della nostra civiltà, più li vediamo più ci diventano indifferenti, senza peso. Non mi sentirei nemmeno di dare un giudizio artistico negativo. Non si tratta di grande arte, ma l'arte Disney non l'ha mai cercata, non l'ha nemmeno mai voluta. Un uomo che produce 700 opere, credo abbia soprattutto il genio della realizzazione. D'altra parte, la frase che ci è stata riferita (l'andar vagando di fiore in fiore) è una vecchia frase che non risale certamente a Disney: l'andar vagando è di tutti gli uomini che hanno questa fecondità, questa possibilità di trasferire un'idea in una realizzazione, ma hanno anche l'impossibilità di approfondirla.*
Nei primi film la ricetta artistica è la più elementare: partire dal poco e andare verso il tanto (un accelerando di azione in sincronia). È la ricetta facile, un centro, un disfacimento. Appunto perché era la ricetta più povera, la ricetta della farsa. Ma io penso che tra l'arte e la cronaca ci siano tanti passaggi e gradi, e Disney ne rappresenti qualcuno: talvolta si avvicina un poco all'arte e talvolta è un'immensa cronaca, un mondo lievemente fantastico che aggiunge al mondo di tutti i giorni per il nostro diletto, senza volere di più. Anche la frase « Io faccio solo quello che mi piace fare », è di uno che ammette tutto e che, di conseguenza, non è neanche attaccabile. Quanto poi alla civiltà americana, non so, si può vivere bene là come si può vivere bene qui. Forse il nostro errore è proprio quello di cui noi accusiamo Disney, almeno il secondo Disney: di non riuscire a capire gli altri. Penso che se riusciamo a capire gli altri troviamo tanti valori, a Roma, o a Milano, o a Napoli, quanti ne troviamo a New York. E forse anche a Chicago.

ANTONIO SANTONI RUGIU — *Col passar del tempo diminuisce in Disney la carica visuale e aumenta l'intervento del parlato. Lo « sketch » sulla moneta* [Scrooge Mc Duck and Money, *N.d.R.*] *sembra un documentario radiofonico sceneggiato* dopo *visivamente: in sostanza è un testo parlato. Cosa questo può voler dire dal punto di vista tecnico non lo so. Certamente vi è un cambio di mezzo. Si è perduta la fiducia nella possibilità di trasmissione visiva delle idee che c'era nei primi « cartoons ». Gli stessi documentari sulla natura — che parlerebbero per sé forse solo con qualche piccolissima annotazione — ci fanno sempre l'effetto che ci fa Carosio quando commenta le partite alla televisione, descrivendole come se gli spettatori non lo vedessero. Perché questa preoccupazione?*

Non solo di descrivere, con la macchina da presa, come vivono, si uccidono, divorano a vicenda gli animali o nascono le piante, ma anche di farci il commentino sopra? Credo che una certa preoccupazione moraleggiante avesse preso negli ultimi tempi la « Disney Corporation », non tanto per comunicare dei dati quanto per incanalare la percezione di tali dati nella direzione di un'ideologia che la Disney, in buona fede, aveva fatto propria.
Paperino è un contestatore, sì, ma episodico. Vedendo il primo film coi nipoti di Paperino [Donald's Nephews, *N.d.R.*], *scopro che Qui, Quo e Qua si ribellano a un certo ordine domestico e casalingo e fracassano la casa dello zio. Forse c'è in Disney una carica contestativa, ma* indirizzata verso le possibili novità. *Ecco una contraddizione tipica dello spirito americano, e probabilmente anche una sua forza: la contraddizione tra un amore ardente della novità in certi settori, e una paura altrettanto ardente della novità in altri settori. Si veda* Fantasia. *C'è ricerca della novità o, se volete, della fantasia. C'è un modo di percepire la fantasia (Disney era un conservatore anche della fantasia, ma non sapeva di esserlo) e, insieme, una grande reticenza nell'ammettere le novità sostanziali.*
Penso all'interpretazione di Pietro Bianchi, abbastanza interessante come invenzione essa stessa, ossia Disney che muore perché messo in iscatola da un certo macchinario (come si disse che Leopardi e Mozart morirono nel momento in cui smisero di avere qualcosa da dire). Se riflettiamo all'enorme contributo che Disney ha recato alla civiltà dell'immagine con i « cartoons », e poi guardiamo i suoi prodotti degli ultimi anni (dove si capovolge il rapporto parole-immagini e, alla fine, le parole prevalgono sulle immagini o, almeno, sono più incisive delle immagini), comprendiamo effettivamente che l'autore ha divorato se stesso, si è tanto ripiegato su se stesso che si può anche parlare di lui come di un vinto.
Un'altra constatazione. Il modo di presentare la natura. È stato detto che il modo disneiano di mostrare altre civiltà, altri popoli e culture diverse dalle nostre, non è educativo: è, per così dire, un atteggiamento piuttosto paternalistico. Non etnocentristico, mi pare, ma paternalistico, come di chi abbia superato l'etnocentrismo incorporando in una certa misura civiltà diverse. Ceccato dice che il film disneiano sulla natura non è diseducativo. Certo non è educativo, in questo senso: che non comunica al ragazzo la curiosità di cercare da sé la spiegazione dei fenomeno naturali che sono alla sua portata. Gli sciorina tutto pronto, tutto spiegato, con la chiave per interpretare e incasellare ogni cosa in un preciso sistema morale. Questo non è diseducativo, ma è passivizzante. *In tal senso la comunicazione educativa di Disney si allinea con tutta l'educazione impartita attraverso i mass-media, il prodotto confezionato che può essere utile perché offre dei dati di apprendimento, ma che uccide via via, lentamente, la possibilità che il ragazzo giunga da sé a scoprire il mondo.*
In Disney, poi, vi è la tendenza a un montaggio quasi spettacolare nella descrizione della natura, e ciò a danno dell'aspetto scientifico al quale occorre educare il ragazzo. Disney, invece, induce a « romantizzare » la natura, a vedere in essa uno scrigno di storie letterarie più o meno false. Questa tendenza, che non è del solo Disney ma di tutta la televisione, rappresenta un momento della nostra civiltà, la quale ha enormi e insidiose capacità comunicative. È una tentazione in cui facilmente si cade, quella di scambiare per prodotti educativi i semplici repertori di informazione orchestrati abilmente con stratagemmi di montaggio e di sonorizzazione.

PIERO SANAVIO — *Mi domando se Paperino è da considerarsi un contestatore, o se piuttosto la differenza tra Paperino e gli altri integrati non stia nel modo che il personaggio adotta per inserirsi nella società. Paperino, semplicemente, si vuole inserire senza lavorare. Quanto ai nipoti, mi sembrano addirittura più integrati dello zio, perché sono dei « boy-scout ».*
Le obiezioni che si possono avanzare sul Disney del secondo periodo dovrebbero forse estendersi anche al primo periodo. Con questa differenza: che nel primo periodo, essendo il mondo disneiano quello della favola, l'indottrinamento ideologico era più sottile e lasciava un certo margine di libertà (non eravamo ancora in fase di « brain washing », ma in fase di persuasione). Penso che siano state le deficienze ideologiche

a determinare, nel corso degli anni, le deficienze artistiche di Disney. Non credo che vi sia una differenza sostanziale tra un vizio ideologico e la sua espressione artistica. Le due cose, più o meno, coincidono.
Tanto nei film o fumetti su Topolino, quanto nei film sulla natura o suoi popoli, si nota una accettazione, anzi una difesa del matriarcato. Ritorna costantemente il concetto della irresponsabilità dell'uomo e della responsabilità economica della donna; il punto di riferimento sembra essere la famiglia. In Islands of the Sea, *troviamo una illustrazione abbastanza divertente dell'ideologia di Disney. Nelle Galapagos esistono famiglie di trichechi poligami. I trichechi maschi attaccano i trichechi celibi: la vita del celibe è difficile in queste isole come lo è nell'America matriarcale. Un'altro punto di riferimento è la identificazione della madre con la figura dello Stato, il quale, nel regno della natura, diventa la natura stessa: « Mamie » è l'ordine sociale, la natura. Questo conservatorismo va molto più in là del conservatorismo generico che, in politica, poteva essere di Winston Churchill. Non si tratta solo del desiderio del nuovo e, contemporaneamente, della paura del nuovo, ma di un atteggiamento più complesso: è timidezza e, insieme, ottimismo, che si basa sull'idea che anche il nuovo possa essere ridotto ai nostri termini e sul dubbio che ciò possa realmente avvenire.*
Un'ultima cosa. Si è parlato della contraddizione tra uomo e macchina. Occorre ammettere finalmente (almeno per non essere accusati di etnocentrismo) che tale contraddizione l'abbiamo inventata noi, è il prodotto di una mentalità sottosviluppata. Non esiste, nella realtà, una contraddizione tra l'uomo e la macchina. Ci può essere contraddizione fra i diversi usi della macchina, ma non una contraddizione tra uomo e macchina. Allo stesso modo non scorgo, dal punto di vista contenutistico, uno iato fra il Disney poetico e il Disney non poetico. La differenza tra i due Disney sta soltanto negli interessi specifici, nelle forme attraverso cui si esprime.

TULLIO SEPPILLI — *Ci si è chiesto se l'identificazione disneiana dell'uomo medio americano (e di tutta la società americana) con le altre società e con l'intera natura sia soltanto un fatto di conformismo oppure se, alla base, vi sia una reale identità. Personalmente, ho l'impressione che il tentativo disneiano non sia tanto quello di trovare elementi di omogeneità reale, quanto di ridurre tutto alle regole dell'uomo medio americano. Partendo da un problema giusto (trovare gli elementi comuni fra i popoli, o comuni all'uomo e alla natura), Disney giunge a una conclusione mistificata, trovando che questi elementi d'identità esistono nella misura in cui gli altri popoli e la natura si adeguano alle regole di vita, ai valori ideali, ai modi di esistere dell'americano medio. Ecco allora che anche gli elementi d'identità per cui possiamo capire i trichechi finiscono per consistere nel fatto che i trichechi hanno problemi di celibato, o di difesa della struttura familiare, come avviene nella società americana. Va messo in luce che tale tipo d'impostazione fornisce una precisa piattaforma ideologica (in questo senso si può parlare di una pedagogia) che rassicura sulla staticità e stabilità delle attuali regole di vita americane, le quali trovano conferma in tutta l'umanità e nella natura tutta. Su questo terreno anche alcuni elementi della natura, e certe leggi biologiche, vengono in soccorso per spiegare a loro volta certe istituzioni della società nostra e della società americana in particolare (leggi che possiamo chiamare darwiniane, come il fatto che nella natura c'è conflitto, che nella natura vince il più forte, ecc.). Questo poi non significa che anche fra gli uomini non ci sia il più cattivo, il più buono, il più forte che vince, sulla base dell'equilibrio di cui parlava Ceccato. Ma l'equilibrio, in Disney, viene « costantizzato », diventa un fatto cui pensa madre natura e che è al di là di tutto ciò che può apparire contradditorio; realizza, in sostanza, un disegno globale di cui c'è bisogno. Nascono troppi vermi, troppi bachi? Ci sono uccelli che mangiano i bachi, ma, finita l'estate, rimangono giusto uno o due bachi per continuare la specie dei bachi, perché la natura vuole che esistano i bachi (non troppi). In tutto questo c'è una logica, che nasce da madre natura. Alla fine si ritorna all'identità di cui parlava Sanavìo, madre natura è lo Stato, è l'ordine, è l'equilibrio, è qualcosa di cui tutti noi abbiamo bisogno perché ognuno di noi, da solo, non riesce a realizzare questo insieme, questo riequilibrio generale.*
Ora, se analizziamo la struttura delle storie disneyane, anche delle più complesse, tro-

viamo sempre che l'elemento culturale fondamentale è un equilibrio violato da qualcuno che ha deviato. L'eroe, Topolino di solito, interviene per ristabilire quell'equilibrio. Topolino è sempre identificato con i tutori dell'ordine, con la polizia (mentre c'è tutta una produzione di gialli americani che non fa quest'identificazione) perché il deviante è qualcosa da cui occorre difendersi. La società si difende, esprime gli organi che la tutelano, e Topolino è al servizio di questi organi, lottando contro il deviante interno (Gambadilegno, che fa il ladro) e contro il deviante esterno (una spia, da cui bisogna difendersi). Tutto finisce poi con la riconquista dell'equilibrio violato. La produzione disneiana recente, molto più stereotipata di quella degli anni Trenta, consiste in questo: nel passaggio da un equilibrio violato a un equilibrio ristabilito.

*Non credo che la contraddizione sia tra l'uomo e la macchina, tra l'umanesimo e la scienza o la tecnica, tra la fantasia e la praticità. Credo, invece, che la contraddizione sia tra i bisogni dell'uomo e un certo impiego della macchina. Non esiste, dunque, il problema dell'antitesi tra fantasia e azione reale, quanto, semmai, il problema della direzione di quest'azione, dei valori che in essa sono identificati; cioè, in definitiva, di una concezione dell'uomo. Perciò, se una critica va fatta, non è tanto quella che può nascere dall'analisi della contraddizione tra l'uomo-fantasia e l'uomo-scienza o l'uomo-tecnica, quanto un'analisi del mondo ideologico e sociale entro cui si muoveva Disney, e nel quale trovava ovviamente la chiave del suo successo. Non si tratta del dissidio tra scienza e umanesimo, quanto della conquista dell'umanesimo nuovo che, come quello rinascimentale, non è umanesimo contro la conoscenza (contro la scienza o contro la tecnica) ma è il dominio dell'uomo che utilizza l'insieme dei suoi strumenti, e delle cose che in un certo momento storico è riuscito a conoscere e a selezionare.**

●

* La « Settimana disneiana » di Verona (28 giugno-3 luglio 1969) fu promossa dall'Ente Estate Veronese, con un ciclo di proiezioni curate da Francesco Savio e una Tavola Rotonda. Le sei proiezioni serali, articolate per temi, furono introdotte da Fabio Tombari (« le favole »), Umberto Eco (« i personaggi »), Antonio Santoni Rugiu (« l'educazione »), Piero Sanavìo e Tullio Seppilli (« la natura e l'uomo »), Silvio Ceccato (« scienza e fantascienza »), Tullio Savi (« la musica »). Umberto Eco e Tullio Savi non parteciparono alla Tavola Rotonda: si sono riportati ampi brani dei loro interventi scritti.

Schede

I FILM

Visti a Pesaro

Le parole a venire — **r.:** Peter Del Monte - **ar.:** Franco Pecori - **s.:** dal racconto « I muti » di Albert Camus - **sc.:** Peter Del Monte - **f.** (16 mm.): Luciano Tovoli - **mo.:** Cleofe Conversi - **m.:** Pergolesi - **fo.:** Attilio Nicolai - **int.:** Natalino Longo (Ivo Longo), Mario Cellupica (Di Marco), Ennio Di Stefano (il camionista), Mimmo De Angelis (Mongelli), Marco Rossi (l'uomo sulla panchina), Anna Freddi (la moglie di Ivo), Mario Rossano (Mario), Tommaso Dazzi (Baldi) - **p.:** RAI-TV - **o.:** Italia, 1970 - **dr.:** 54'.

Purtroppo visto in condizioni tecniche infami (una colonna sonora giustamente in presa diretta, tuttavia quasi del tutto incomprensibile), il secondo film di Del Monte (un mediometraggio per la televisione) sembra comunque segnalarsi per un'attenta cura stilistica che corre soltanto il pericolo di sconfinare nell'abuso della presenza della macchina. Il regista vuole sottolineare la necessità che il proletariato parli, *che gli operai comunichino fra loro, scambiandosi vicendevolmente esperienze, al fine di una solidarietà e di una lotta più attente e più proficue. Lo schema è assai semplicistico, non di rado ingenuo: ma in Del Monte si può avere fiducia, coi primi due film mostra di meritarla.*

Come ti chiami amore mio? — **r.:** Umberto Silva - **cr.:** Michele Mancini - **f.** (colore, scope): Luigi Verga - **om.:** Gianni Bonicelli - **scg.:** Giuseppe Mangano - **mo.:** Jobst Grapow - **m.:** Vittorio Gelmetti - **int.:** Claudine Auger (Charlotte), Tina Aumont (Carol), Katia Moguy (Carla), Mita Medici (Carola), Fabrizio Moresco - **dp.:** Francesco Orefici - **p.:** Gibi Milesi, Giorgio Recordati per Mires Cinematografica S.p.A. - **o.:** Italia, 1970 - **dr.:** 93'.

L'autore ha dichiarato di aver voluto spendere gli oltre cento milioni messigli a disposizione (con eccessiva generosità, diremmo) dai produttori, per realizzare un niente, *così da danneggiare quei capitalisti e da condurre una battaglia rivoluzionaria. Forse non saremo esatti nel riferire questo pensiero del regista, chiediamo scusa: esso per altro è stato da lui più volte ripetuto, ma in ogni occasione — ci pare — confuso, o forse diverso. « Il risultato ci appare più vicino a una buffonata goliardica (e filmologicamente sarebbe questa, se volete, una definizione non del tutto negativa) che a un'adulta satira politica » ha scritto Aggeo Savioli. Il nocciolo è qui. Dire che l'esordiente Silva avrebbe potuto:* a) *spendere i quattrini in iniziative di sua scelta, autenticamente rivoluzionarie;* b) *cercare almeno di fare, anziché un film-niente, un film rivoluzionario;* c) *evitare scuse e formule per tentare l'impossibile giustificazione di un insuccesso. Tentare noi di ricercare nel film una trama, uno stile, una linea culturale; tentare noi di andare a fondo nel film (chiediamo scusa, nel « non film ») per vedervi una certa amarezza di un giovane borghese e un po' snob (il regista?) che vorrebbe contestare ma che è preso nel giro della comodità e della società delle sue origini: tutto ciò, ammonisce implicitamente e no il regista, è superfluo.*

Le jouet criminel (t.l.: Il giocattolo criminale) — **r., sc., f.** (16 mm.) - **mo., p.:** Adolfo G. Arrieta - **m.:** Gustav Mahler (Iª sinfonia) - **int.:** Jean Marais (X, lo scultore), Michèle Moretti (la Musa), Xavier Grandes (Y), Florence Delay e Philippe Bruno (la coppia), André Julien (il vecchio), Sylvain Godet (l'uomo dagli occhiali neri), Jean-Charles Tisson (il giovane) - **o.:** Spagna-Francia, 1969 - **dr.:** 77'.

The Honeymoon Killers (I killers della luna di miele) — **r., s., sc.:** Leonard Kastle - **f.:** Oliver Wood - **mo.:** Stan Warnow, Richard Brophy - **m.:** dalle opere di Gustav Mahler - **so.:** Fred Kamiel - **int.:** Shirley Stoler (Martha Beck), Tony Lo Bianco (Ray Fernandez), Mary Jane Higby (Janet Fay), Doris Roberts (Bunny), Kip McArdle (Delphine Downing), Marilyn Chris (Myrtle Young), Donna Duckworth (Mrs. Beck), Barbara Cason (Evelyn Long), Ann Harris (Doris), Mary Breen (Rainelle Downing), Elsa Raven (capo infermiera), Mary Engel (Lucy), Guy Sorel (Mr. Dranoff), Mike Haley (Jackson), Diane Asselin (Severns), col. William Adams (il giudice di pace) - **dp.:** Mike Haley - **p.:** Warren Steibel per Roxanne Co. - **pa.:** Paul Asselin - **d.:** Cinerama - **o.:** U.S.A., 1969 - **di.:** PEA - **dr.:** 106'.

Due lungometraggi d'esordio, di un ventottenne spagnolo in passato interessato alla pittura, ammiratore di Cocteau, già autore di due film di 25' (El crimen de la Pirindola, *visto due anni fa a Pesaro, tutt'altro che banale; e* La imitaciòn del angel), *e di un musicista newyorchese del 1929, autore di brani da camera e corali, di opere liriche e sinfoniche, anch'egli, come dichiara, « molto influenzato da Cocteau ». L'uno totalmente astratto, simbolico, cocteauiano di riporto, con la Musa e con X, scultore, ovviamente impersonato da Jean Marais (ha affermato il regista in una intervista a Noël Simsolo per « Image et Son », riportata nel « quaderno » di Pesaro: « [Il film è stato proiettato] al Ranelagh, [ma] la qualità della proiezione e del suono non era buona e il pubblico si è annoiato; ma alla Cinémathèque la reazione del pubblico è stata appassionante; o l'adorava oppure usciva furibondo. Benissimo! Adesso il film va al festival di Pesaro. Spero che il pubblico non lo accolga come un film simbolico e che non cerchi di sapere che cosa rappresenti l'angelo. E' bello, e questo è tutto! »).*
L'altro, « prestato » a Pesaro dagli « Incontri » di Sorrento, è un film americano totalmente indipendente, però influenzato da Bonnie and Clyde *di cui è l'esatto contrario, bianco e nero, antidivistico, crudele, grottesco, con lo stesso finale non lieto, ma in chiave di sgradevolezza, non di lirismo. Molto americano (l'autore ammira Huston e Stevens, egli stesso cita* Bonnie and Clyde *e anche* In Cold Blood, *e sotto sotto ha nostalgia per la Hollywood degli anni d'oro e dei film migliori), realizzato con trascuratezza di stile, punta il novanta per cento delle sue « chances » sulla sgradevolezza dei protagonisti, e specialmente del personaggio di Martha (la storia è quella, realmente accaduta, di una strana coppia autrice di numerosi furti e omicidi di donne sole), sul cinismo animale delle loro psicologie (bravissimi tutti gli attori).*
Entrambi sono, comunque, film di « opposizione », almeno nelle intenzioni: ma non scalfiscono gran che.

●

Détruire, dit-elle (t.l.: Distruggere, ella disse) — **r.:** Marguerite Duras - **ar.:** Jean-Claude Bourlat - **sc.:** Marguerite Duras, dal suo romanzo omonimo - **f.:** Jean Penzer - **mo.:** Henri Colpi - **m.:** J.S. Bach - **so.:** Luc Perini - **int.:** Catherine Sellers (Elisabeth Alione), Michael Londsdale (Stein), Henri Garcin (Max Thor), Nicole Hiss (Alissa) - **dp.:** Monique Montiviet - **p.:** Nicole Stephane, Ancinex-Madeleine Films - **o.:** Francia, 1969 - **dr.:** 94'.

Cinema, letteratura, teatro, ideologia politica sono la stessa cosa, nelle teorie di Marguerite Duras, collaboratrice prima, si ricorderà, del Resnais di Hiroshima, mon amour. *Da alcuni suoi romanzi sono stati tratti film che più o meno hanno tradito, se così si può dire, lo spirito d'origine (ad esempio* La diga sul Pacifico, Moderato cantabile). *Dopo aver diretto nel 1966, con Paul Seban, un lungometraggio,* La musique, *che non conosciamo,* Détruire, dit-elle *è il primo film da lei stessa desunto da un proprio romanzo. Ce n'era bisogno? Non diremmo. Un autore difficilmente riesce a esprimere in modi diversi uno stesso mondo suo. Addirittura inutile, almeno in senso estetico, è cercare e volere una «riproduzione »* allo *stesso modo. Un discorso tutto interiore, in un luogo di soggiorno o di cura, con sentimenti intrecciati, duri, forti, allusivi, « distruzione » simbolica (dei valori « borghesi », tutti, di ogni tipo) fra personaggi simbolici. Il film non dice niente più del libro, a parte il lavoro attentissimo degli interpreti e un brano divertente, quello della partita a carte (ma certamente non erano questi i risultati che alla autrice premevano).*

●

Katzelmacher (t.l.: Disgraziati **ovvero** Terroni) — **r., sc.:** Rainer-Werner Fassbinder - **f.:** Dietrich Lohmann - **mo.:** Franz Walsch - **so.:** Gottfried Hüngsberg - **int.:** Rainer-

Werner Fassbinder (Jargos), Hanna Schygülla (Marie), Lilith Ungerer (Helga), Elga Sorbas (Rosy), Doris Mattes (Gunda), Irm Hermann (Elisabeth), Rudolf Waldemar Brem (Paul), Peter Moland, Hans Hirschmüller, Harry Bär, Hannes Grombal, Katrin Schaake - **dp.**: Wilhelm Rabenbauer - **p.**: X Film Produktion des Antiteaters - **o.**: Repubblica Federale Tedesca, 1969.

Wie ich ein Neger würde (t.l.: Come diventai un negro) — **r.**: Roland Gall - **c.**: Monika Altmann - **so.**: Jurgen Koppers - **int.**: Gerd Baltus (l'insegnante), Walter Ladengast, Wolf Euba, Helmut Alimonta, Linda Carol, Veronika Fitz, Annemarie Wendel - **dp.**: Jochen von Vietinghoff - **p.**: Roland Gall Filmproduktion, München - **o.**: Repubblica Federale Tedesca, 1969 - **dr.**: 97'.

V. altri dati in « Bianco e Nero », 1970, nn. 7/8, p. 126 (Film visti a Berlino).

Ventitreenne, Fassbinder, anche attore e regista teatrale, autore già di cortometraggi e di numerosi lungometraggi (Katzelmacher *è il secondo e la sua storia fu dal regista realizzata appunto anche sulla scena); dieci anni in più Gall, anch'egli tuttora regista di teatro, esordiente. Dieci anni di età di differenza, ma lo stesso clima intellettuale, evidentemente; e lo stesso clima di* Jadszenen aus Niederbayern *di Peter Fleischmann, coetaneo di Gall. Fleischmann parlò del « tema dell'errore, dell'aggressività », per il proprio film, « un film sulla cattiveria e l'aggressività degli uomini (...) e tutti perseguitano per paura e agiscono per paura (...). Un professore diceva del resto che i metodi più crudeli dei nazisti consistevano nel costringere la vittima a lavorare con gli stessi mezzi del suo carnefice. E insegnava loro, ad esempio, a derubarsi a vicenda. » C'è nei giovani intellettuali, nella Germania occidentale, una sorta o di complesso di inferiorità o di desiderio di denunciare a tutti i costi ipocrisia e camuffamenti di razzismo (e quindi di neonazismo). In* Katzelmacher *la linea della vicenda è simile a quella di* Scene di caccia, *anche se, apparentemente, a lieto fine: in un quartiere popolare di una città tedesca della Baviera (ancora una volta, e certo non a caso: vedi le cronache politiche quotidiane), un gruppo di persone con pregiudizi, amici-nemici che vivono di pettegolezzi. Ci sono dei lavoratori immigrati, italiani spagnoli greci. I giovani non possono sopportare un greco che si immette nel loro gruppo, interessa alle donne, suscita timori e complessi negli uomini che lo provocano e lo picchiano; ma del greco si innamora Marie ed egli la porterà al suo paese.*
Il film di Gall — benché tratto da un romanzo (molto bello) uscito nel dopoguerra, e benché ambientato (nel sud della Germania) prima della seconda guerra mondiale — si inserisce nel medesimo contesto. Un insegnante cade in disgrazia per aver sostenuto, correggendo un compito di uno studente, che « anche i negri sono esseri umani »; poi si trova coinvolto in una lite fra studenti che precipita in un omicido: benché sappia chi è il colpevole, l'insegnante non riesce a far sì che la giustizia lo colpisca e a evitare che sia punita una ragazza sperduta e abbandonata a se stessa. Andrà a insegnare in una scuola missionaria in Africa, quasi negro fra i negri.
Un'aria un po' molliccia, in entrambi i film, uno stile non serrato ma allusivo e volutamente ambiguo, nei toni dei rispettivi racconti. In questo senso è più armonico, completo e approfondito il film di Gall; Katzelmacher *conserva — anche se voluto — un andamento teatrale, di « sceneggiata », che lo raffredda alquanto.*

Yan-Diga / Ils traverseront des pays comme des jardins (t.l.: I figli del piccone / Essi attraverseranno paesi come giardini) — **r.**: Serge-Henri Moati - **ar.**: Garba Mahmane - **f.** (16 mm., colore): Gérard De Battista - **asf.**: Oumarou Ganda - **mo.**: François Ceppi - **so.**: Gérard Delassus - **int.**: Amboka Alassane (Andillo), Abou Boube (Abou Zaidi), Garba Mahmane (l'avventuriero), Madougou (Madougou) - **p.**: Consortium Audiovisuel International - **o.**: Niger-Francia, 1968-70 - **dr.**: 130'.

Moati è un giovane regista di educazione francese e di origine tunisina, di non poca esperienza di lavoro, qui al suo secondo — non recentissimo — lungometraggio, girato in collaborazione franco-nigeriana. Yan-Diga *è un film di simpatia per il Niger e assolutamente acritico nei confronti di un qualsiasi esame socio-politico delle condizioni del paese (ma dice il regista: « sono un socialista riformista, non lo nascondo; Solanas, al mio posto, avrebbe fatto sicuramente un film molto diverso »). Quello di Moati è un viaggio vero che è una specie di viaggio-simbolo alla scoperta dei vari aspetti del Niger e quindi delle sue differenti ragioni di vita. Ma dapprima sicuro e preciso, il discorso poi si spezza nel macchiettismo, nella superficialità, nella incertezza.*

Contratto — Scene dell'autunno caldo dei metalmeccanici raccolte e commentate da Ugo Gregoretti - Hanno collaborato: cineasti, sindacalisti e operai - **f.**: bianco e nero e colore - **p.**: FIM/CISL-FIOM/CGIL-UILM/UIL realizzata dalla Unitelefilm - **o.**: Italia, 1969-70 - **dr.**: 90' circa.

Sulla scia di Apollon, *discutibile ma interessante mediometraggio girato a posteriori sul*

lungo sciopero dei dipendenti di una tipografia romana, Gregoretti ha realizzato anche questo film sulle grandi agitazioni dell'autunno 1969. Gregoretti col primo film abbandonò troppo presto la genuina linea iniziale dei « cinegiornali liberi » di Zavattini, per seguire assurdamente (con quel *tema, in clima e in volontà conclamata di « contestazione ») una specie di velleitario « cinema d'autore » di falsa documentazione operaia. Lo stesso snobismo, da un lato, lo stesso artificio, lo stesso « divertimento » intellettuale sono nel film di oggi, non di rado fuori da una vera testimonianza di cronaca, non di rado freddo e senza respiro, come è per lo più il cinema di Gregoretti. D'altra parte è chiaro che queste sono opinioni di carattere critico, su un piano estetico, che non è il piano su cui* Contratto *è più significativo. Ma vorremmo dire che la responsabilità risale a coloro che hanno scelto un autore disadatto per un'opera di genuina documentazione sulle recenti importanti vicende operaie. Un « intellettuale » un po' snob per un film* della *classe operaia. E' infatti Gregoretti che, in qualche modo, ha posto il film su una linea errata e falsificatrice. Non va comunque sottaciuto — come s'è visto anche nel dibattito di Pesaro, e come ha acutamente notato Pierre Carniti, segretario della FIM, il quale d'altronde conosce bene i limiti del film — che* Contratto *ha, e ha avuto, sia una efficacia di stimolo all'unità d'azione e, in prospettiva, all'unificazione sindacale, sia il valore di dare soddisfazione e gaudio alle lotte e alle conquiste, anche come spinta e stimolo a lotte ulteriori. Il problema poi del sindacato — integrato o no — e della « libertà d'azione » della base e dei lavoratori esula, evidentemente, dalla modestia della fatica di Gregoretti.*

●

Ice (t.l.: Ghiaccio) — **r., sc.:** Robert Kramer - **f.** (16 mm.): Robert Machover - **int.:** Robert Kramer e anonimi - **p.:** American Film Institute - **o.:** U.S.A., 1969 - **dr.:** 135'.

Seize the Time (t.l.: Afferra il tempo) — **r., f.:** Antonello Branca - **collaboratori:** Joanna Mayamoto, Raffaele De Luca - **ar.:** Nico D'Alessandria - **mo.:** Luciano Benedetti - **m.:** Elaine Brown, Peppino De Luca - **ca.:** « Seize the Time », « The End of Silence », « The Meeting » di Elaine Brown, cantate dall'autrice - **so.:** Raffaele De Luca - **sv.so.:** Tommaso Corte - **int.:** Norman Jacob - **dp.:** Enzo Porcelli - **org.:** Ugo De Luca - **p.:** Filmakers Research Group, Roma - **o.:** Italia, 1970 - **dr.:** 95'.

Partisan Zenshi (t.l.: Preistoria dei partigiani) — **r.:** Noriaki Tsuchimoto - **équipe:** Koshiro Otsu, Yukio Kubota, Masafumi Ichinose, Takeaki Matsumoto, Masa Tsutsumi, Takako Sekizawa - **collaborazione** dell'équipe di « Inverno a Narita »: Shinsuke Ogawa, Masaki Tamura, Katsuhiko Fukuda, Shusuke Honma, Kazuo Kitai, Nobuyuki Kikuchi, Yoshio Shimizu, Toyohiko Kuribayashi, Ryoko Kawashima - **f.** (16 mm.) - **p.:** Ryuji Ichiyama, Hideko Kobayashi per Ogawa di Kansai e Ogawa di Tokyo - **o.:** Giappone, 1970.

Tercer mundo tercera guerra mundial (t.l.: Terzo mondo terza guerra mondiale) — **r., s.:** Julio García Espinosa - **ar.:** Miguel Torres - **f.:** Ivan Napoles, Luis Costelos - **comm.:** Roberto Fernandez Retamar - **mo.:** Gloria Arguelles - **so.:** Jeronimo Labrada - **p.:** I.C.A.I.C. - **o.:** Cuba, 1970 - **dr.:** 110'.

O homen de couro (t.l.: L'uomo di cuoio) — **r., s., sc.:** Paulo Gil Soares - **f.** (colore): Thomaz Farkas, Affonso Beato, Lauro Escorel - **mo.:** Eduardo Escorel - **m.:** Banda de Pifanos de Caruarù, Cego Birrão do Crato - **so.:** Sidney Paiva Lopez - **pe.:** Edgardo Pallero, Sergio Muniz - **p.:** Thomas Farkas - **o.:** Brasile, 1970 - **dr.:** 20'5".

Jaramataia (A economia de una fazenda nordestina) (t.l.: Jaramataia [L'economia di una fazenda del Nordeste]) — **r., s., sc.:** Paulo Gil Soares - **f.** (colore): Affonso Beato, Lauro Escorel - **mo.:** Geraldo Veloso - **m.:** Banda de Pifanos de Caruarù, Cego Barrao do Crato - **so.:** Sidney Paiva Lopes - **pe.:** Edgardo Pallero, Sergio Muniz - **p.:** Thomas Farkas - **o.:** Brasile, 1970 - **dr.:** 21'.

Frei Damião: trombeta dos aflitos, martelo dos hereges (t.l.: Frate Damiano: tromba degli afflitti, martello degli eretici) — **r., s., sc.:** Paulo Gil Soares - **f.** (colore): Affonso Beato, Lauro Escorel - **mo.:** Geraldo Veloso - **m.:** Banda de Pifanos de Caruarù - **so.:** Sidney Paiva Lopes - **pe.:** Edgardo Pallero, Sergio Muniz - **p.:** Thomas Farkas - **o.:** Brasile, 1970 - **dr.:** 20'.

Viva Carirì — **r., s., sc.:** Geraldo Sarno - **f.** (colore): Affonso Beato, Lauro Escorel - **mo.:** Geraldo Sarno, Amauri Alves, Rose Lacreta - **m.:** Villa Lobos, Gilberto Gil - **so.:** Sidney Paiva Lopes - **pe.:** Edgardo Pallero, Sergio Muniz - **p.:** Thomas Farkas - **o.:** Brasile, 1969-'70 - **dr.:** 36'30".

Sugli Stati Uniti e sul Giappone, testimonianze di crisi ideologica, politica, sociologica, razziale, generazionale; da Cuba un film sulla tensione bellica che pervade il mondo, malgrado quello di oggi non sia considerato, ufficialmente, un periodo di guerra gene-

rale; dal Brasile documenti sulla condizione dura e crudele dell'uomo del Nordeste (i migliori sono Jaramataia, Viva Carirì, Frei Damião).
Quello dal racconto più sciolto e « fantastico » è il film di Kramer, ventinovenne, di cui già vedemmo a Pesaro '67 In the Country *e alla « Semaine » di Cannes '68* The Edge *oltre ai* Newsreels, *da lui promossi, a Pesaro '68: su una ipotetica condizione « rivoluzionaria », negli Stati Uniti, « fra tre o forse vent'anni ». Le ricerche stilistiche, le violenze riflessive, ragionate e non emotive, le indeterminatezze sul quando come e perché non possono nascondere che quello che soprattutto preme a Kramer (che interpreta egli stesso, da protagonista, il film) è un discorso sull'oggi e — volontariamente o no — sulle impotenze degli intellettuali americani d'oggi: in un rapporto certo ingenuo fra autore e spettatore, egli si esprime sempre, del resto, con atmosfere ricche di oscurità e di nebbie.*
Discorso diretto, invece, e senza equivoci di testa, il film di Tsuchimoto, autore di molti cortometraggi e documentari che nel '46 si iscrisse al partito comunista e nel '57 ne uscì. Il film è centrato sulle lotte studentesche nelle università giapponesi fra l'agosto e l'ottobre '69, nel quadro particolare dell'attività dei gruppi giovanili della sinistra extraparlamentare; i brani per noi meno comprensibili e, in generale, meno « utili », sono quelli dedicati a lunghe e sottili disquisizioni teoriche e filosofiche su basi di cui, almeno in Europa, ben pochi sanno qualcosa.
Il film del cubano Julio García Espinosa, quarantaquattrenne, diplomato al Centro Sperimentale a Roma, già autore di numerosi documentari e lungometraggi e collaboratore di sceneggiature importanti, è una specie di duro e angosciato film didattico, semplice e lineare: con cartelli, brani di documentario, speaker, sottolinea che la terza guerra mondiale — per materiale, mezzi impiegati, durata, uomini — è in atto ed è la guerra vietnamita.
Seize the Time, *in questo quadro, è decisamente un prodotto di moda e d'occasione: un film italiano di produzione e d'autore, col titolo in inglese e una apparente partecipazione « dall'interno » delle Black Panthers, negli Stati Uniti. Branca con le sue opere precedenti (due mediometraggi,* Wath's Happening? *e* Il dissenso) *si era già occupato di fatti ideologici e politici nordamericani, ma è altrettanto vero che quei film erano ben altrimenti giustificati — sul piano stilistico, anche — e ben altrimenti lineari.* Seize the Time *non è invece originale, è incerto e slegato nelle scelte — documenti o simboli? — un po' razzista e snob, malgrado tutto, nell'impostazione.*

Marie pour mémoire (t.l.: Maria per memoria) — **r., s., sc.:** Philippe Garrel - **f.:** Michel Fournier - **m.:** François Farrel - **so.:** Jacques Dumas - **int.:** Zouzou (Marie), Didier Léon (Gabriel), Nicole Laguigné (Blandine), Thierry Garrel (Jésus), Maurice Garrel (il tassista, l'inquisitore), Sylvaine Massait (la madre di Marie) Fiammetta Ortega, Jacques Robiolles (un infermiere), Pierre-Richard Bré (id.), Stanislas Rosiolles (il bambino), Babette Lami, André Binaud, Via Meta - **p.:** Philippe Garrel, O.R.T.F., Claude Berri - **o.:** Francia, 1968 - **dr.:** 80'.

Le révélateur (t.l.: Il rivelatore) — **r., s., sc.:** Philippe Garrel - **f.:** Michel Fournier - **asf.:** Phillippe Rousselot - **int.:** Bernadette Lafont, Laurent Terzieff, Stanislas Robiolles - **p.:** Phillippe Garrel, Claude Nedjar - **o.:** Francia, 1968 - **dr.:** 68'.

La concentration (t.l.: La concentrazione) — **r., s., sc.:** Philippe Garrel - **f.** (colore): Michel Fournier - **asf.:** Emmanuel Machuel - **scg.:** Phillippe Garrel - **so.:** Phillippe Bert, Jean-Pierre Ruh - **int.:** Jean-Pierre Léaud, Zouzou - **p.:** Sylvina Boissonnas per Zanzibar Productions - **o.:** Francia, 1968 - **dr.:** 94'.

Le lit de la vierge (t.l.: Il letto della vergine) — **r., s., sc.:** Philippe Garrel - **f.** (Franscope): Michel Fournier - **m.:** Philippe Garrel, Jean-Pierre Kalfon, Didier Léon, Frédéric Pardo, Nico, « The Velvet Underground » - **so.:** Claude Jauvert - **int.:** Pierre Clementi, Zouzou, Margaret Clementi, Tina Aumont, Pierre-Richard Bré, Jean-Pierre Kalfon, Nicole Laguigné, Babette Lamy, Jaime Semprun - **p.:** Sylvina Boissonnas per Zanzibar Production - **o.:** Francia, 1969 - **dr.:** 90'.

Una personale di un regista ventiduenne già noto da noi per aver presentato proprio a Pesaro, nel '68, Anémone, *il lungometraggio d'esordio ingiustamente escluso qui in un riesame completo, riesame che si sarebbe proficuamente giovato anche dei cortometraggi più significativi. I film di Garrel sono quasi tutti inediti — per il circuito commerciale — anche in Francia. Ha dichiarato Jacques Rivette: « I film di Garrel corrispondono esattamente a quello che ci si aspetta oggi dal cinema. Sono se non una dimostrazione, perlomeno un'esperienza, qualcosa che fa sì che lo spettatore venga trasformato dal film, che non sia più lo stesso dopo aver visto il film (esattamente come succede a quelli che hanno fatto il film investendovi cose personalmente davvero imbarazzanti), che lo spettatore sia disturbato dalla visione del film, che il film lo faccia uscire dai binari delle sue abitudini di pensiero: che non possano essere visti impunemente ». Questo è senz'altro un risultato. Un risultato della indubbia personalità del-*

l'autore, delle sue ambizioni, della sua fiducia in se stesso. Ma comunicazione con lo spettatore non esiste. Nei film non esiste trama. Sono girati spesso a piani-sequenza, senza stacchi, quasi in stato di trance, comunque poco montati. Figure (personaggi?) si muovono qua e là, parlano poco o niente. Ha detto Garrel a proposito di Le révélateur, *come riporta il « quaderno » di Pesaro: « Un film muto, girato in una settimana in Baviera. Un uomo, una donna e il loro bambino. La rivelazione onirica, la cristallizzazione della memoria come forma possibile di oggettivazione delle realtà freudiane. Un bambino catalizza le sue realizzazioni edipiche con un allucinogeno chimico equivalente per l'immaginario al rivelatore per la pellicola e che, con esso, getta una luce nuova sulle formazioni fantasmatiche di tutte le riproduzioni mentali ». A parte le « libertà » della traduzione, il discorso non chiarisce il film, tutt'altro. Forse non vuole, e probabilmente non deve. E per* Marie pour mémoire, *fra l'altro: « (...) Insomma, Maria è una giovane ragazza acida. Per il resto, speriamo che il film metta in moto qualcosa ». Forse siamo al giuoco. All'arte astratta sì, ma forse a quella per sentito dire, di terza mano? E' un sospetto, che né il film né l'autore fanno nulla per dissipare. Un sospetto che molti spettatori di Pesaro, in ogni modo, hanno avuto, anche perché nessuno li ha messi davvero nella condizione di « capire »: dovevano ritenersi* fortunati *a vedere i film, ringraziare, chieder scusa, o sentirsi stupidi. Ma non è esatto neppure questo, perché il giovane Garrel è certamente uno sperimentatore forse freddo ma angosciato, certamente un intellettuale aristocratico e forse nello stesso tempo astioso; il suo pericolo maggiore, forse la sua condanna, è l'essere superato nello stesso momento in cui fa; essere già indietro. Il suo idolo è Godard, ma Godard — con lo stesso astio, la stessa grinta, eccetera — è, all'opposto, un modello. Forse Garrel è se stesso: è molto, ma è — anche — il massimo cui egli possa aspirare. In ogni modo non è certo uomo di cultura, e questo può non importargli nulla; ma se mai, ciononostante, lo volesse, non è certamente neppure un « rivoluzionario » Si legge ancora nel « quaderno » « (...) Sono assolutamente contro la cultura » — « Fai parte di coloro che hanno pochi riferimenti culturali? » — « Non lo so. Ho visto tutti i film di Godard, come un pazzo, appena sono usciti, e in fin dei conti ho visto soltanto quelli, perché ogni volta che vedevo altri film (ne vedevo pochi, spesso mi bastava guardare le fotografie), constatavo che erano inclusi nei film di Godard, e che quindi non valeva la pena andarli a vedere, dato che ripetevano cose che Godard aveva già fatto ». E' tutto. Non chiarissimo, ma abbastanza.*

●

Misshandlingen (t.l.: L'assalto) - **r.:** Lasse Forsberg - **altri int.:** Stig Billberg, Tom Fahlén, Hans Hellberg, Barbro Printz-Bäcklund, Staffan Seth - **o.:** Svezia, 1969.

V. altri dati e giudizio di Giacomo Gambetti in « Bianco e Nero », 1970, nn. 5/6, p. 102 (Film visti a Cannes).

Camarades (t.l.: Compagni) — **r.:** Marin Karmitz - **o.:** Francia 1970.

V. dati e giudizio di Giacomo Gambetti in « Bianco e Nero », 1970, nn. 5/6, p. 103 (Film visti a Cannes).

Reconstituirea (t.l.: La ricostruzione) — **r.:** Lucian Pintilie - **s.:** dal racconto di Horia Patrascu - **sc.:** L. Pintilie, H. Patrascu - **scg.:** Aurel Ionescu - **mo.:** Eugenia Naghi - **so.:** Andrei Papp - **dp.:** George Löwe, Alexandru Nae - **o.:** Romania, 1968 - **dr.:** 97'.

V. altri dati e giudizio di Giacomo Gambetti in « Bianco e Nero », 1970, nn. 5/6, p. 104 (Film visti a Cannes).

Struktura kryształu (La struttura di cristallo) — **r., s., sc.:** Krzysztof Zanussi - **f.:** Stefan Matyjaszkiewicz - **scg.:** Tadeusz Wybult - **arr.:** Wieslawa Chojkowska - **mo.:** Zofia Dwornik - **m.:** Wojciech Kilar - **altri int.:** W. Jarema, A. Debski - **dp.:** Jerzy Owoc - **o.:** Polonia, 1969 - **di.:** Italnoleggio.

V. altri dati e giudizio di Giacomo Gambetti in « Bianco e Nero », 1970, nn. 5/6, p. 107 (Film visti a Cannes).

Cabezas cortadas (t.l.: Teste mozzate) — **r.:** Glauber Rocha - **o.:** Spagna-Brasile, 1970.

V. dati e giudizio di Guido Cincotti in « Bianco e Nero », 1970, nn. 7/8, p. 130 (Film visti a San Sebastiano).

El Chacal de Nahueltoro (t.l.: Lo sciacallo di Nahueltoro) — **r.:** Miguel Littin Cucumides - **mo.:** Pedro Chaskel - **so.:** Jorge Di Lauro - **altri int.:** Rubén Sotoconil (il caporale Campos), Luis Melo (l'Alcade), Armando Fenoglio (il prete) **o.:** Cile, 1970.

V. altri dati e giudizio di Aldo Bernardini in « Bianco e Nero », 1970, nn. 7/8, pp. 120-121 (Film visti a Berlino).

Alice's Restaurant (Alice's Restaurant) — **r.:** Arthur Penn.

V. dati e giudizio di Guido Cincotti in « Bianco e Nero », nn. 7/8, p. 128 (Film visti a San Sebastiano).

Ballad of Cable Hogue, The (La ballata di Cable Hogue) — **r.:** Sam Peckinpah - **int.:** Jason Robards (Cable Hogue), Stella Stevens (Hildy), David Warner (Joshua), Strother Martin (Bowen), Slim Pickens (Ben), L.Q. Jones (Taggart), Peter Whitney (Cushing), R.G. Armstrong (Quittner), Gene Evans (Clete), William Mims (Jensen), Kathleen Freeman (la signora Jensen), Max Evans (Webb), Susan O'Connell (Claudia), Felix Nelson (William), Waughn Taylor, Matthew Peckinpah, Easy Pickens, Victor Izak.

V. altri dati e giudizio di Guido Cincotti in « Bianco e Nero », 1970, nn. 7/8, p. 129 (Film visti a San Sebastiano).

Boy Named Charlie Brown, A (Arriva Charlie Brown) — **r.:** Bill Melendez - **s., sc.:** Charles Monroe Schulz, dalla serie di strisce « Peanuts » - **f.** (Technicolor): Nick Vasu - **grafici:** Ed Levitt, Bernard Gruver, Evert Brown, Ruth Kissane, Charles McElmurry, Dean Spille, Ellie Bonnard, Jan Green, Al Shean - **an.:** Don Lusk, Frank Smith, Rudy Zamora, Bob Carlson, Bill Littlejohn, Ken O'Brien, Bob Matz, Russ Van Neida, Barry Nelson, Ken Champin, Spencer Peel, Hank Smith, Sam Jaimes, Maggie Bowen, Herm Cohen, Lew Irwin, Bror Lansing, Jay Sarbry, Gerry Kane - **pittori:** Beverly Robbins, Eleanor Warren, Faith Kovaleski, Manon Washburn, Debbie Abbott, Joice Lee Marshall, Gwenn Dotzler, Karen Oglesby, Dawn Smith, Chandra Poweris, Florence Hammontre, Connie Crawley, Celine Miles - **mo.:** Robert T. Gillis, Charles McCann, Steve Melendez - **m.:** Vince Guaraldi - **ca.:** « Failure Face », « Champion Charlie Brown » di Rod McKuen - **p.:** Lee Mendelson, Bill Melendez - **pa.:** United Features Syndicate - **cp.:** Cinema Center Films Productions - **o.:** U.S.A., 1969 - **di.:** Titanus - **dr.:** 86'.

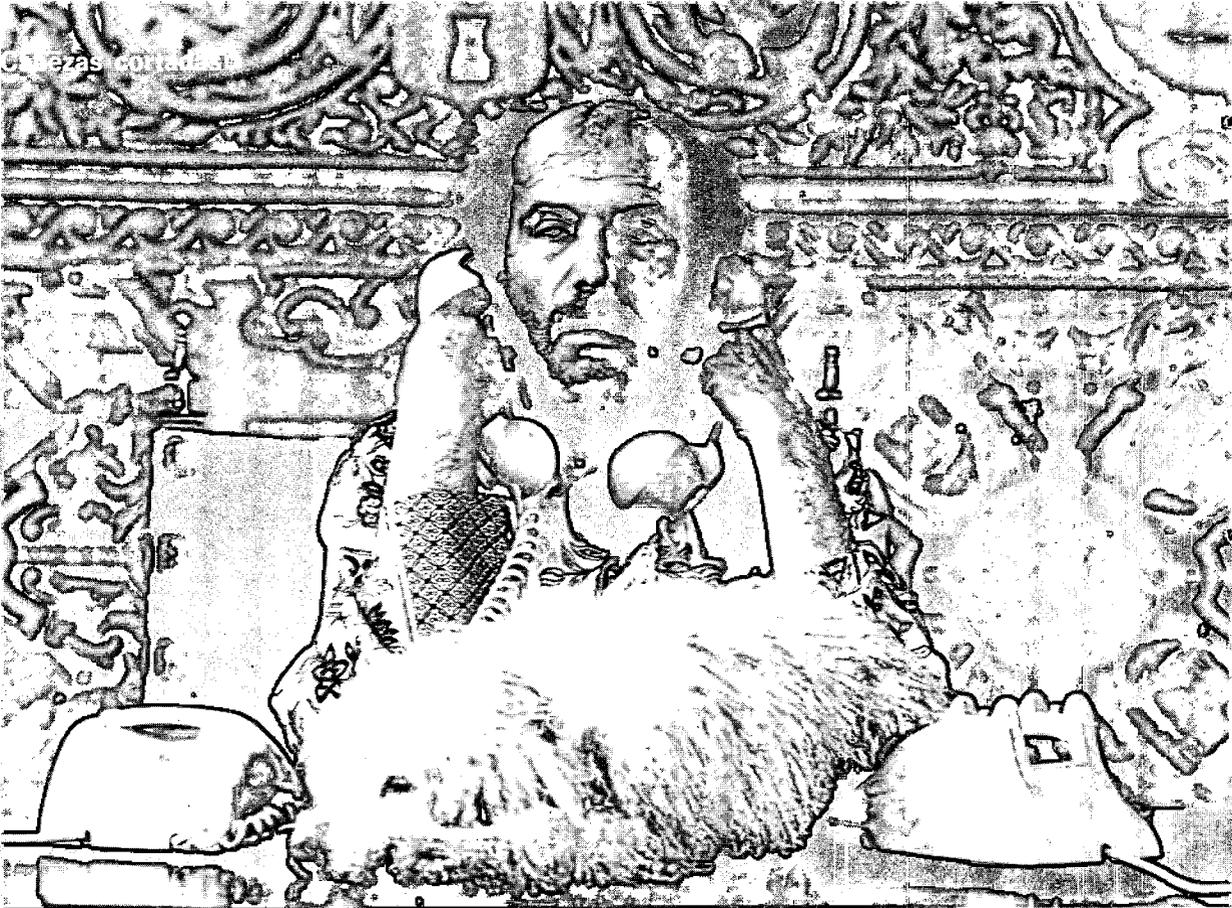
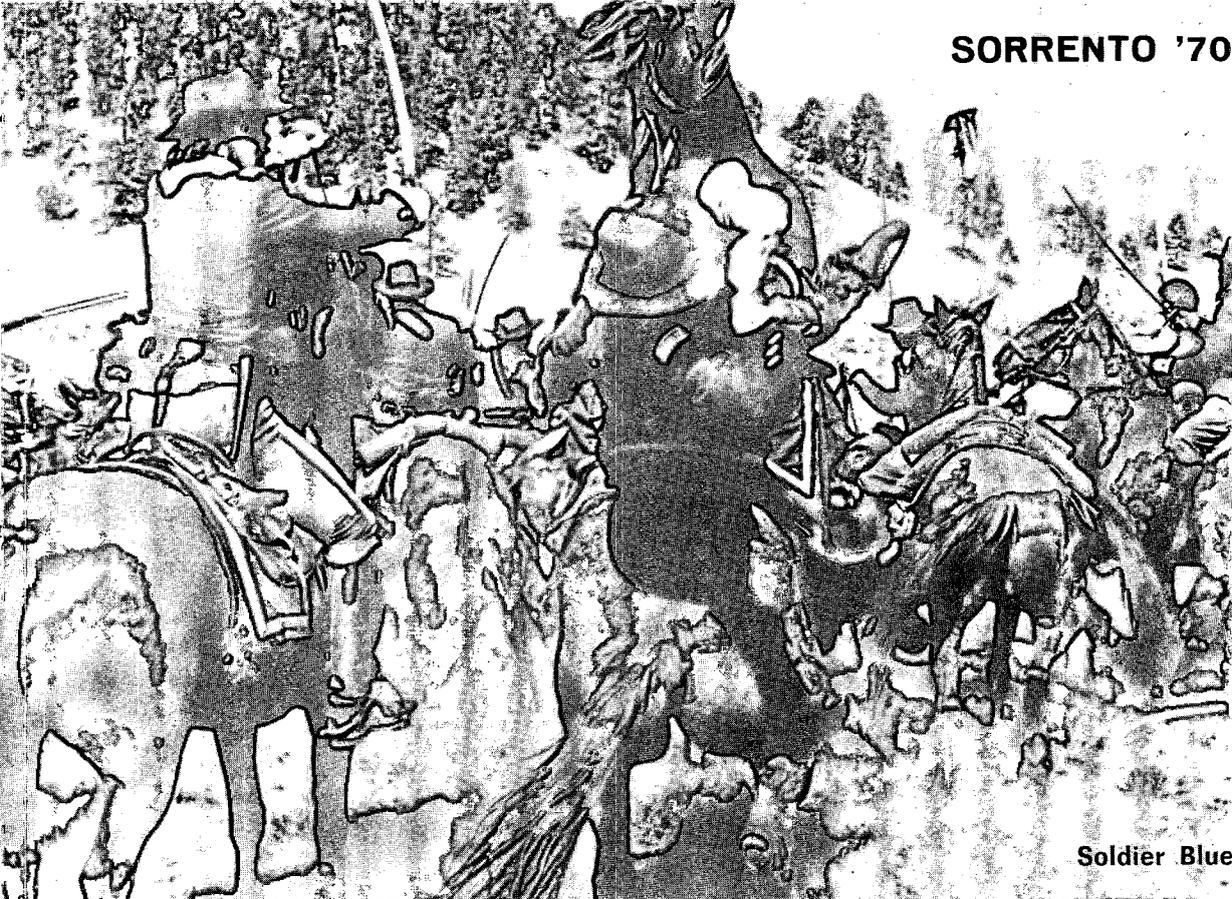
Brandy in the Wilderness (t.l.: Brandy nella solitudine) — **r., s., sc.:** Stanton Kaye - **int.:** S. Kaye - **p.:** New Line Cinema, New York - **o.:** U.S.A., 1969. (Fuori selezione)

Confuso e involuto tentativo di cinema autobiografico. Il regista, che interpreta se stesso, tende a uscire da una sorta d'impotenza creativa filmando la realizzazione di un suo film, e al tempo stesso seguendo il dipanarsi di un suo privato « love affair » con la protagonista. Tipico « work in progress », che non approda a nessun riconoscibile significato e annega nelle nebbie dell'inespresso, facendo però emergere alcune immagini dell'America più atona e squallida che rinviano il ricordo di quelle, ben altrimenti pregnanti, offerteci da Wanda *di Barbara Loden.*

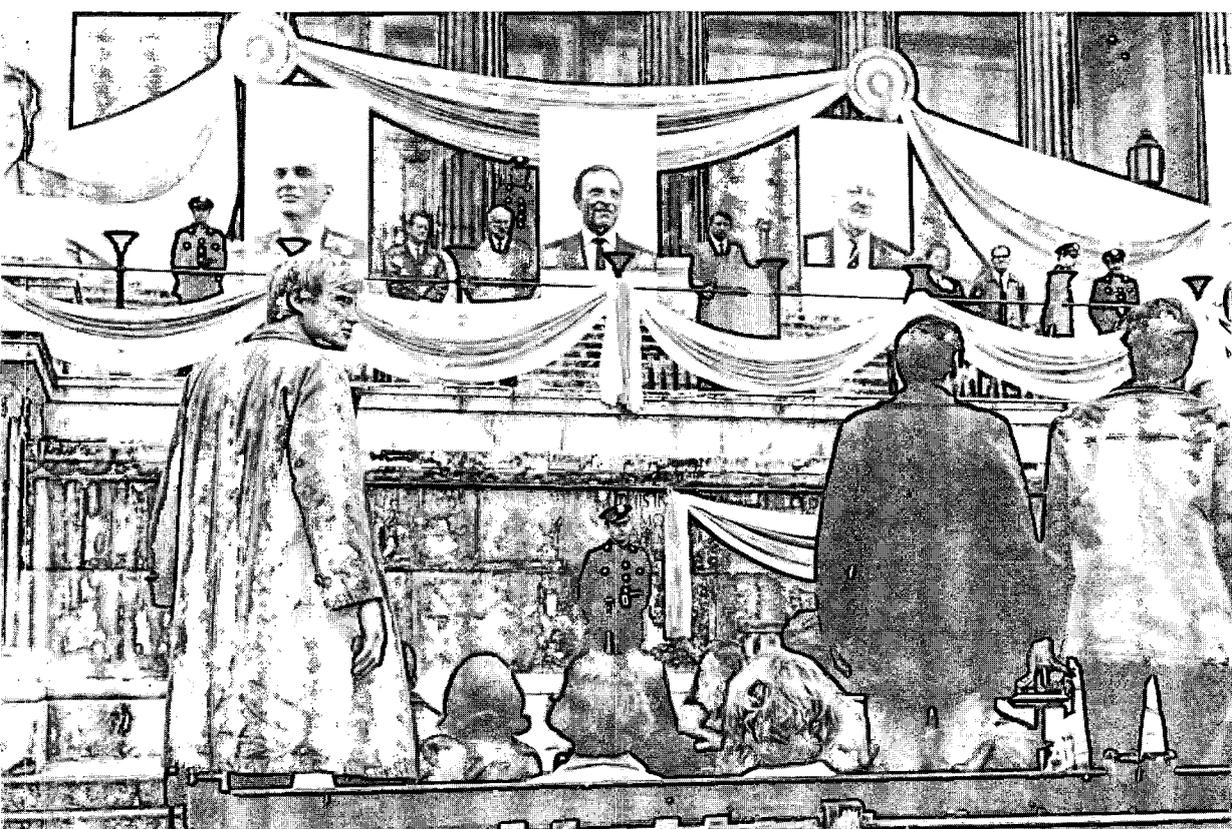
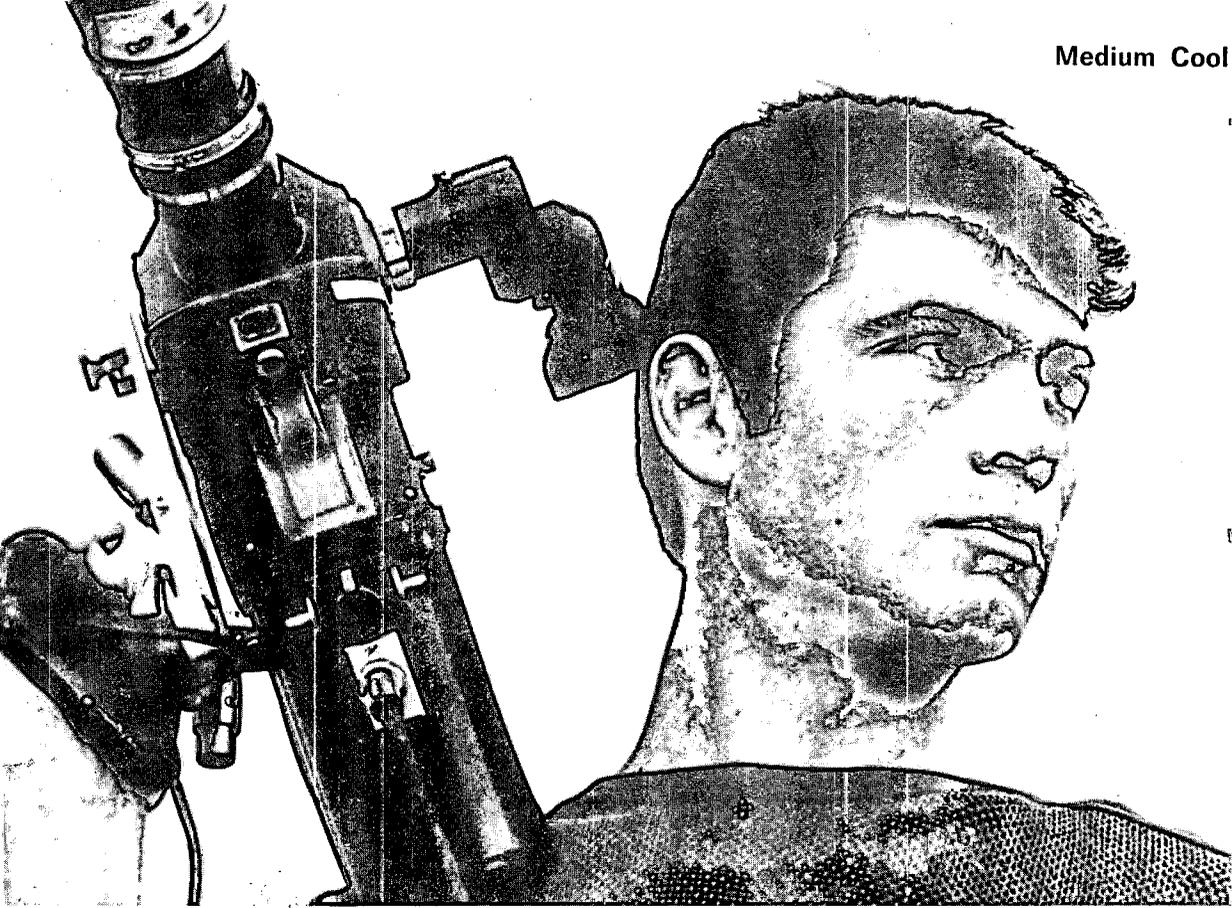
Diary of a Mad Housewife (Diario di una casalinga inquieta) — **r.:** Frank Perry - **s.:** basato su un romanzo di Sue Kaufman - **sc.:** Eleanor Perry - **f.** (Technicolor): Gerald Hirschfeld - **scg.:** Peter Dohanos - **arr.:** Sam Robert, Robert Drumheller - **c.:** Ruth Morley, Jim Hagerman - **mo.:** Sidney Katz - **int.:** Carrie Snodgress (Tina Balser), Richard Benjamin (Jonathan Balser), Frank Langella (George Prage), Lorraine Cullen (Sylvie Balser), Frannie Michel (Liz Balser), Lee Addoms (la baby-sitter), Katherine Meskill (Charlotte Rady), Leonard Elliott (Mr. Henri), Valma (Margo), Peter Dohanos (Samuel Keffer), la « The Alice Cooper Band » - **p.:** Frank Perry - **d.:** Universal - **o.:** U.S.A., 1970 - **dr.:** 95'.

Uno « spaccato » della famiglia borghese americana, delle sue mediocri ambizioni, delle sue disillusioni, della sua alienazione. Una coppia modello, nell'apparente tipicità — lui avvocato alla moda con pretensioni intellettuali, lei casalinga di lusso — come nella segreta frustrazione che la corrode, e che metterà a nudo l'impalcatura di argilla su cui si è costruita una facciata di rispettabilità. La donna, dopo una malriuscita evasione nell'adulterio, tenterà di ritrovare il suo equilibrio spirituale sottoponendosi a una psicoterapia collettiva. Più che sulla storia, il film si fonda su uno studio di comportamenti, atti a rivelare la profonda insicurezza, i conformismi, le aspirazioni velleitarie di una classe sociale che ha perso ogni autentico aggancio con la realtà e si pasce di falsi valori pur avvertendone la precarietà e tentando malamente di capovolgerli. Perry è sempre stato un regista isolato in bella indipendenza, e in The Swimmer *aveva già offerto una parabola un po' rarefatta dell'alienazione dalla realtà di un certo tipo di americano d'oggi.* Diary *è più concreto e realistico, scorre sul filo di un'ironia pungente di cui il risvolto finale — la terapia di gruppo — è forse l'esemplificazione più indovinata, e compensa con le sparse ma acute notazioni psicologiche lo scarso impatto drammatico del soggetto. E, senza parere, fa un discorso di notevole rilievo sulla donna americana dei nostri giorni, sul suo bovarismo spogliato di ogni illusione romantica.*

Struktura kryształu

Wie ich ein Neger würde

Reconstituirea

Soldier Blue

The Revolutionary

Medium Cool

They Shoot Horses, Don't They?

Getting Straight (L'impossibilità di essere normale) — **r.:** Richard Rush - **asr.:** Howard W. Koch jr. - **s.:** dal romanzo di Ken Kolb - **sc.:** Robert Kaufman - **f.** (Eastmancolor): Laszlo Kovacs - **es.:** Ira Anderson jr. - **scg.:** Sydney Z. Litwack - **arr.:** Edward Parker - **mo.:** Maury Winetrobe - **m.:** Ronald Stein - **ca.:** « Getting Straight » di Ronald Stein, D. Peyton, M. Kaniger, C. Arnell; « Feelings » e « Shades of Gray » di B. Mann, C. Weil; « Ain't No Way » di D. Peyton, M. Kaniger; « Moon Rock and Talk » di Ronald Stein; « I'll Build a Bridge » di J. Keller, E .Sheldon - **so.:** Les Fresholtz, Chick Bourland, Arthur Piantadosi - **tdt.:** Computer Image, Inc. - **int.:** Elliot Gould (Harry Bailey), Candice Bergen (Jan), Robert F. Lyons (Nick), Jeff Corey (il dott. Willhunt), Max Julien (Ellis), Cecil Kellaway (il dott. Kasper), Jon Lormer (Vandenburg), Leonard Stone (Lysander), William Bramley (Wade Linden), Jeannie Berlin (Judy Kramer), John Rubinstein (Herbert), Richard Anders (il dott. Greengrass), Brenda Sykes (Luan), Jenny Sullivan (Sheila), Gregory Sierra (Garcia), Billie Bird (la padrona di casa), Harrison Ford (Hake), Elizabeth Lane (Alice Linden), Hilarie Thompson (Cynthia), Irene Tedrow (la signora Stebbins), Joanna Serpe (la compagna di stanza), Scott Perry (il rappresentante delle linee aeree) - **dp.:** Sheldon Schrafer - **p.:** Richard Rush per The Organization - **pa.:** Paul Lewis - **o.:** U.S.A., 1970 - **di.:** Columbia-Ceiad - **dr.:** 125'.

La contestazione studentesca come oggetto di consumo. I fermenti di un « campus », il contrasto fra studenti progressisti e professori parrucconi, le cariche della polizia e della Guardia nazionale — ancorché queste ultime siano realizzate con efficace piglio documentaristico — non hanno altra vera funzione che far da paesaggio a una contrastata quanto canonica storia d'amore. Un motivo interessante — la testarda volontà d'integrarsi di un ex contestatore — malamente sfruttato perché privo di motivazioni e di approfondimento sia sul piano psicologico che sociologico, e disperso in una parabola narrativa incoerente. Che cosa significhi l'insegnamento, al quale ambisce il protagonista a tal punto da sacrificare ad esso le sue primitive velleità rivoluzionarie, è lasciato nel vago: per cui non sai se il suo atteggiamento sia il frutto di un'abdicazione o di una maturata coscienza. Né aiuta molto a capire il revirement *finale del giovanotto, che dà un calcio alla laurea e torna a gettarsi nella mischia rispondendo — sembra — più a un irrazionale richiamo della foresta che a una meditata e consapevole scelta. Pericolosamente in bilico tra una posizione violentemente contestataria e un'ammiccante buffoneria, cui soprattutto indulge il sopravvalutato Elliot Gould, il film stenta ad acquistare una fisionomia precisa, anzi resta incolore e smorto, mal servito da una sceneggiatura stellabrata e dalla carenza di fantasia del modesto Richard Rush.*

Honeymoon Killers, The (I killers della luna di miele) — **r.:** Leonard Kastle. (Fuori selezione)

V. dati e giudizio di Giacomo Gambetti a p. 123 (Film visti a Pesaro).

Journey of Robert F. Kennedy, The (t.l.: Il viaggio di Robert F. Kennedy) — **r.:** Mel Stuart - **sc., comm.:** Arthur Schlesinger jr. - **voce:** John Huston - **mo.:** William T. Cartwright - **m.:** Elmer Bernstein - **pe.:** David L. Wolper - **p.:** David Seltzer - **o.:** U.S.A., 1970.

Liberation of L.B. Jones, The (Il silenzio si paga con la vita) — **r.:** William Wyler - **asr.:** Anthony Ray - **s.:** dal romanzo omonimo di Jesse Hill Ford - **sc.:** Stirling Silliphant, J.H. Ford - **f.** (Technicolor stampato in Eastmancolor): Robert Surtees - **scg.:** Kenneth A. Reid - **arr.:** Frank Tuttle - **so.:** Robert Swink - **mo.:** Carl Kress - **m.:** Elmer Bernstein - **so.:** Jack Salomon, Arthur Piantadosi - **int.:** Lee J. Cobb (Oman Hedgepath), Anthony Zerbe (Willie Joe Worth), Roscoe Lee Browne (Lord Byron Jones), Lola Falana (Emma Jones), Lee Majors (Steve Mundine), Barbara Hershey (Nella Mundine), Yaphet Kotto (Sonny Boy Mosby), Arch Johnson (Stanley Bumpas), Chill Wills (Ike), John S. Jackson (l'uomo sospettato), Zara Cully (Mamma Lavorn), Fayard Nicholas (Benny), Joe Attles (Henry), Lauren Jones (Erleen), Dub Taylor (il sindaco), Brenda Sykes (Jelly), Larry D. Mann, Ray Teal, Eve McVeagh - **p.:** Ronald Lubin per The Liberation Company, New York - **o.:** U.S.A., 1969 - **di.:** Columbia-Ceiad - **dr.:** 102'. (Fuori selezione)

Patetico inserimento di uno dei più solidi rappresentanti della tradizione nel processo di aggiornamento in atto, a tutti i livelli, nel cinema americano. Onusto di quasi cinquant'anni di carriera e di altrettanti film, William Wyler affronta una dura e sgradevole vicenda antirazzista, ambientata in quel profondo Sud da lui già altre volte descritto con l'autorità del narratore di talento. E anche in questa occasione non sono le capacità narrative e descrittive a far difetto al regista, del quale si possono anche apprezzare le buone intenzioni e lo spirito liberale che lo animano, ma non tacere l'inadeguatezza dello stile, troppo ancorato ai moduli desueti del cinema spettacolare di pura marca hollywoodiana. Un negro cerca giustizia; ma per rendergliela bisogna far torto a un bianco, che per di più è un poliziotto. L'ordine costituito non può sopportare un simile affronto; il poliziotto ucciderà il negro, e benché confessi il delitto resterà impunito: per il bene di tutti (i bianchi) certe cose non debbono venire a galla. Troppe cose non

funzionano in questo semplicistico apologo, e ne scoloriscono il significato: dalla ingiustificata rassegnazione del negro Jones all'ambigua bonomia dell'avvocato che lo difende, dall'incoerente abbandono finale del giovane avvocato progressista all'eccessiva forzatura del sadismo dei due poliziotti. Il liberalismo di Wyler è probabilmente sincero e merita rispetto; ma il diffuso sentore di paternalistica tolleranza che promana da tutto l'insieme rende palese la vanità del tentativo d'inserirsi in una problematica che esula dalle sue corde, di incidere con efficacia in una materia che gli è palesemente refrattaria.

Loving (t.l.: Amarsi) — **r.:** Irving Kershner - **asr.:** Ted Zachary - **s.:** basato sul romanzo « Brooks Wilson Ltd. » di J.M. Ryan - **sc.:** Don Devlin - **f.** (Eastmancolor): **Gordon Willis** - **scg.:** Walter Scott Herndon, John Godfry - **mo.:** Robert Lawrence - **m.:** Bernardo Segáll - **ca.:** B. Segáll, William B. Dorsey - **so.:** Newton Avrutis, Nat Boxer - **int.:** George Segal (Brooks), Eva Marie Saint (Selma), Sterling Hayden (Lepridon), Janis Young (Grace), Keenan Wynn (Edward), Nancie Phillips (Nelly), David Doyle (Will), Sherry Lansing (Susan), Paul Sparer (Marve), Andrew Duncan (Willy), Ronald Winters (Plommie), Edgar Stehli (il sig. Kramm), Calvin Holt (Danny), Mina Koll (Diane), Diana Douglas (la signora Shavelson), David Ford (Al), James Mains (Charles), **Mart Hulswitt (Ted)**, John Fink (Brad), William Duffy (Jay) - **p.:** Don Devlin, Raymond Wagner - **d.:** Columbia Pictures - **o.:** U.S.A., 1970 - **di.:** Magna - **dr.:** 89'. (Fuori selezione)

Ancora una coppia in crisi, logorata dall'abitudine, dalle ambizioni frustrate, dalla soffocante stretta di rapporti sociali inautentici. Lui è un designer *o qualcosa di simile: professione che sembra diventata un topico dell'alienazione. Tra una moglie delusa e sfiorita, un'amante esigente, una serie di evasioni erotiche straccamente concepite e malamente concluse, il protagonista vede naufragare nella meschinità un'esistenza fatta di aspirazioni velleitarie e in fondo mediocri. Il finale, dopo un'avvilente esibizione dell'uomo — che durante un « party », grazie a un impianto televisivo a circuito chiuso messo casualmente in funzione, viene osservato dai convitati mentre pratica uno dei suoi squallidi esercizi amatorii — adombra una soluzione, può dirsi, abbastanza anticonformistica: la restaurazione del matrimonio come estrema ancora di salvezza. Il film oscilla fra toni acri e pungenti, talvolta fuori misura, e una penetrante capacità di osservazione psicologica, esercitata però troppo sporadicamente. Gli nuoce inoltre un impianto narrativo fitto di « flash back » malamente inseriti, che rendono talvolta disagevole l'esatta collocazione cronologica degli eventi. Ma alcuni episodi — il sopraluogo della coppia in sfacelo a un appartamento già visitato dal divorzio, il litigio finale fra marito e moglie — rendono con giustezza di toni una condizione di desolata amarezza, la disperazione di individui che come naufraghi cercano una tavola a cui aggrapparsi.*

Medium Cool (America America, dove vai?) — **r., s., sc.:** Haskell Wexler - **asr.:** Wendell Franklin - **f.** (Technicolor): H. Wexler - **scg.:** Leon Erikson - **mo.:** Verna Fields - **m.:** Mike Bloomfield, The Mothers of Invention - **ca.:** « Merry-Go-Round » di Wild Man Fisher - **so.:** Chirs Newman - **tdt.:** James Talbot - **int.:** Robert Forster (John), Verna Bloom (Eileen), Peter Bonerz (Gus), Mariana Hill (Ruth), Harold Blankenship (Harold), Sid McCoy (Frank Baker), Christine Bergstrom (Dede), Robert McAndrew (Pennybaker), William Sickinger (Karlin, direttore del Telegiornale), Beverly Younger (una signora ricca), Marrian Walters (un lavoratore), Sandra Ann Roberts (la bionda in automobile), Edward Croke, Doug Kimball, Peter Boyle, Georgia Tadda, Charles Geary, Janet Langhart, Jeff Donaldson, Bill Sharp, Robert Paige, Richard Abrmas, Walter Bradford, Russel Davis, Felton Perry, Val Grey, Livingston Lewis, Barbara Jones (militanti negri), Linda Handelman, Maria Friedman, Kathryn Schubert, Barbara Brydenthal, Elizabeth Moisant, Rose Bormacher - **p.:** Tully Friedman, Haskell Wexler - **pe.:** Tully Friedman - **pa.:** Michael Philip Butler, Steven North - **cp.:** H & J Pictures - **d.:** Paramount - **o.:** U.S.A., 1969 - **di.:** Paramount - **dr.:** 111'.

Ragguardevole esordio registico di uno dei più prestigiosi direttori di fotografia del cinema americano (The Savage Eye, America America, Virginia Woolf, In the Heat of the Night). *Intelligentemente, Wexler resta legato alle sue esperienze professionali, a un mondo che conosce bene: il suo film è la storia di un cameraman (televisivo, ma è la stessa cosa), che da freddo e quasi passivo strumento di registrazione di cronache viene a poco a poco coinvolto in una serie di eventi e di ambienti — i ghetti degl'immigrati poveri di Chicago, i militanti di Black Power, la cruenta Convenzione Democratica del '68, le uccisioni di Luther King e Bob Kennedy — le cui implicazioni umane sciolgono la sua professionale impassibilità, gl'insinuano la coscienza della propria responsabilità, gl'impongono una presa di posizione, un'adesione emotiva e « calda ». Il freddo strumento (la macchina? l'uomo?) non è più tale quando sente e vive e partecipa, da testimonio si fa interprete e sulla realtà interviene non già per manipolarla ma per correggerla, per darle una configurazione disegnata a misura umana. Che il film abbia*

un finale drammatico e il protagonista muoia in un accidente (a sua volta casualmente registrato da un'altra cinepresa, indifferente e perciò di nuovo « fredda ») rientra in uno schema narrativo poco rilevante, anche se plausibilmente articolato. Ciò che conta è la rappresentazione critica, e al tempo stesso appassionata, di un malessere di cui soffre un'intera nazione, e di cui la professione del protagonista, e dell'autore, consente di cogliere i termini con particolare icasticità. La presa di coscienza di Wexler è un dato importante, apre interrogativi e stimola un dibattito sulla deontologia di certe professioni — il giornalismo, il cinema, la TV — che una rancida mitologia vuole agnostiche e « fredde »; ma il valore di Medium Cool *va oltre il suo carattere di testimonianza, sta nell'appassionata identificazione di un mondo di valori umani a cui il regista si volge con sensibile partecipazione, trasferendo il suo pronunciamento deontologico sul piano dell'espressione poetica.*

●

Putney Swope — **r., s., sc.:** Robert Downey - **f.** (alcune sequenze in Eastmancolor): Gerald Cotts - **scg.:** Gary Weist - **c.:** New Bread, Inc. - **mo.:** Bud Smith - **m.:** Charley Cuva - **so.:** Michael Scott, Bruce Perlman, Tom Dillinger - **int.:** Arnold Johnson (Putney Swope), Laura Greene (la signora Swope), Antonio Fargas (l'arabo), Erik Krupnik (Marc Focus), Pepi Hermine (il presidente degli Stati Uniti), Ruth Hermine (la First Lady), Larry Wolfe (Borman Six), Stanely Gottlieb (Nathan), Allan Garfield (Elias ir.), David Kirk (Elias sr.), Ramon Gordon (Bissinger), Buddy Butler (I guardia del corpo di Swope), Herbert Ker (II guardia del corpo), Elzbleta Czyzewska (la domestica di Swope), Peter Maloney (l'autista di Swope), Mel Brooks (il signor Forget It), Norman Schreiber (il messaggero), Louise Heath, Catherine Lojacono, Walter Jones, Charles Green, Ronald Dyson, Shelley Plimpton, Perry Glewirtz, Marie Claire - **cp.:** Herald Productions - **ap.:** Ronald Sullivan - **d.:** Cinema V Distributing - **o.:** U.S.A., 1969 - **dr.:** 84'. (Fuori selezione)

« Anarchico paranoide » si autodefinisce Robert Downey, che non sai se ritenere un vero esordiente, dato che è già « autore di commedie mai rappresentate e di film mai visti ». Putney Swope *è il primo che vede la luce, effettivamente sotto il segno di una disorganizzata follia visiva che coinvolge molteplici aspetti della società americana di oggi, e pretende di rappresentarne l'alienazione coi modi del grottesco surreale. Il punto di partenza della parabola narrativa è che, se sostituiamo i neri ai bianchi nella stanza dei bottoni, i neri s'imbianchiranno cioè si comporteranno esattamente allo stesso modo di quelli. Tanto vale — vien voglia di concludere — che le cose restino come stanno adesso. Ma questo peregrino asse tematico viene spesso obliterato, nel film, a favore di divaganti trovate e gag modicamente divertenti, spesso assai grossolane. Tutto sommato, lo scanzonato anticonformismo del film si rivela abbastanza mistificatorio, e non saranno gli untorelli come Downey a scalzare Wall Street.*

●

Revolutionary, The (Il rivoluzionario) — **r.:** Paul Williams - **asr.:** Pat Marsden - **s.:** basato sul romanzo omonimo di Hans Koningsberger (edito in Italia da Longanesi) - **sc.:** H. Koningsberger - **f.** (De Luxe Color, stampato in Technicolor): Brian Probyn - **scg.:** Disley Jones - **c.:** Bridget Sellers - **mo.:** Henry Richardson - **m.:** Mike Small - **so.:** David Bowen - **int.:** Jon Voight (« A »), Jennifer Salt (Helen), Collin Wilcox-Horne (Ann), Seymour Cassel (Leonard II), Robert Duvall (Despard), Lionel Murton (il professore), Reed De Rouen (il maggiore), Warren Stanhope (il padre di « A »), Mary Barclay (la madre di « A ») - **dp.:** David Griffith - **p.:** Edward Rambach Pressman - **cp.:** E. Rambach Pressman Productions - **pa.:** John Pellatt - **d.:** United Artists - **o.:** U.S.A., 1970 - **di.:** Dear-U.A. - **dr.:** 101'.

Tra gli esponenti dell'ultima generazione americana Paul Williams non sembra farsi molto notare, e pure merita, a nostro avviso, di esser seguito con particolare attenzione. La sua contestazione non è clamorosa né provocatoria, evita ogni superficiale demagogia e cerca invece di penetrare al fondo del disagio e della ribellione di certa gioventù americana, di comprenderne le ragioni, di parteciparne le inquietudini, i dubbi, le incongruenze, le ingenuità, gl'impulsi ideali e le debolezze culturali. In ciò il suo atteggiamento è abbastanza autobiografico, il suo film è la proiezione, romanticamente sentita ma non priva di lucidità dialettica, delle aporie in cui un giovane cineasta della sua generazione si dibatte quando cerca di avviare sullo schermo un discorso di promozione civile e di risentimento morale. Il rivoluzionario del titolo (una nuova lodevole interpretazione di Jon Voight) è un giovane di estrazione borghese che, per sfuggire alla morsa del suo ambiente, si unisce a gruppi contestatari, cerca di dare un senso politico alle loro discussioni, lancia una sfida all'« establishment » seducendo una ricca fanciulla di cui poi s'innamora, prepara, assieme a un amico anarchico, un attentato cruento che non sapremo mai se attuerà, poiché l'ultima immagine, fissa, ci

mostra il giovanotto, con la bomba in mano, faccia a faccia con la vittima predestinata. Che non è soluzione di comodo né sospensione di giudizio, ma plausibile aderenza alla fase d'incertezza, di rovello morale, d'insicurezza ideologica che può caratterizzare, oggi, le componenti più genuine del movimento giovanile di protesta. Il giovanissimo Williams — del quale fu apprezzato quest'anno a Berlino il film di esordio, Out of It *— è evidentemente coinvolto nelle inquietudini che rappresenta e cerca egli stesso di trovare uno sbocco, ideologico e pratico, all'« impasse » in cui sono arenati, oggi come oggi, i conati di sovversione del sistema; evitando di dare una individuabile collocazione al suo film — peraltro girato in Inghilterra — egli intende allargare il discorso, situarlo in una prospettiva più generale. Non sempre vi riesce, peccando talvolta per ingenuità, mai per presunzione. La lieve ironia con cui sa guardare al maldestro tirocinio sovversivo del suo eroe lo salva dal cadere nella seriosità del pamphlet, ma nulla toglie alla autenticità del suo impegno, alla credibilità dei suoi educati, ma non per questo meno fermi, propositi rivoluzionari.*

Soldier Blue (Soldato blu) — **r.:** Ralph Nelson - **s.:** basato sul romanzo « Arrow in the Sun », di Theodore V. Olsen - **sc.:** John Gay - **f.** (colore): Robert Hauser - **es.:** Herman Townsley - **scg.:** Frank Arrigo - **c.:** Ted Parvin - **m.:** Roy Budd - **ca.:** « Soldier Blue », « No One Told Me » composte e cantate da Buffy Sainte-Mary - **int.:** Candice Bergen (Cresta - nell'ed. it.: Ketty - Marybelle Lee), Peter Strauss (il soldato Honus Gant), Donald Pleasence (Isac Cumber), Bob Carraway (il tenente John McNair), Mort Mills (il sergente O'Hearn), Jorge Rivero (Lupo pezzato), Dana Elcar (il capitano Battles), John Anderson (il colonnello Iverson), Martin West (il tenente Spingarn), Jorge Russek (Volpe veloce), Marco Antonio Arzate (Jowa Brave), Ron Fletcher (il tenente Mitchell), Barbara Turner (la signora Long) - **p.:** Harold Loeb, Gabriel Katzka - **pe.:** Joseph E. Levine - **pa.:** William Gilmore sr. - **d.:** AVCO Embassy - **o.:** U.S.A., 1970 - **di.:** Euro International Films - **dr.:** 124'.

Non basta una sola sequenza a riscattare un intero film. Per oltre un'ora e mezza Soldier Blue *trascina, senza invenzioni né emozioni, una vicenda più o meno canonica — una intrepida ragazza e un soldatino, unici superstiti di un massacro, s'industriano di sfuggire agl'indiani e tra picche e ripicche finiscono uno nelle braccia dell'altra —, mentre nell'ultima bobina si accende inopinatamente di corruschi bagliori nella descrizione di un massacro d'inermi pellirosse attuato da un reparto di truppe federali. L'episodio s'ispira a un fatto autentico, e il proposito del regista è dichiaratamente dissacratorio. Ma, privo com'è di gusto e di misura, l'anziano Ralph Nelson si tiene pago di accumulare particolari raccapriccianti e di sferrare pugni negli stomachi delicati, piuttosto che analizzare criticamente le ragioni che furono alla base del grande genocidio, fondamento e spiegazione della « epopea » del West. La sequenza è condotta con piglio robusto e ritmo serrato; ma se storicamente non dice nulla di nuovo, artisticamente può solo provare che Nelson — un mestierante che in qualche occasione ha esibito velleità anticonformistiche — sa trarre la debita lezione dal miglior « western » italiano, rimanipolarne gl'ingredienti più ricchi di pimento e ammannire una pietanza di piccante afrore, senza però, in definitiva, innovare altro che nell'abbondanza, varietà e combinazione dei contorni.*

Tora! Tora! Tora! (Tora! Tora! Tora!) — **r.:** Richard Fleischer - **r. II unità:** Ray Kellogg - **r. sequenze giapponesi:** Toshio Masuda, Kinji Fukasaku - **asr.:** David Hall, Elliot Shick, Hiroshi Nagai - **s.:** dai libri « Tora! Tora! Tora! » di Gordon W. Prange e « The Broken Seal » di Ladislas Farago - **sc.:** Larry Forrester, Hideo Oguni, Ryuzo Kikushima - **f.** (Panavision, De Luxe Color): Charles F. Wheeler - **f. episodi giapponesi:** Sinsaku Himeda, Masamichi Satoh, Osami Furuya - **efs.:** L.B. Abbot, Art Cruickshank - **f. riprese aeree:** Vision Photography Inc. - **scg.:** Jack Martin Smith, Yoshiro Muraki, Richard Day, Taizo Kawashima - **arr.:** Walter M. Scott, Norman Rockett - **mo.:** James E. Newcom, Pembroke J. Herring, Inoue Chikaya - **m.:** Jerry Goldsmith - **tdt.:** Pacific Title - **fo.:** James Corcoran, Murray Spivac, Doug Williams, Ted Soderberg, Herman Lewis, Shin Watari - **cs. tecnica:** Kameo Sonokawa, Kuranosuke Isoda, Shizuo Takada, Tsuyoshi Saka - **int.:** Martin Balsam (l'ammiraglio Kimmel), Soh Yamamura (l'ammiraglio Yamamoto), Jason Robards jr. (il generale Short), Joseph Cotten (Henry Stimson), Tatsuya Mihashi (il comandante Genda), E.G. Marshall (il ten. colonnello Bratton), Takahiro Tamura (il comandante Fuchida), James Whitmore (l'ammiraglio Halsey), Eijiro Tono (l'ammiraglio Nagumo), Wesley Addy (il comandante Kramer), Shogo Shimada (l'ambasciatore Nomura), Frank Aletter (il comandante Thomas), Koreya Senda (il principe Konoye), Leon Ames (Frank Knox), Junya Usami (l'ammiraglio Yoshida), Richard Andersen (il capitano John Earle), Kazuo Kitamura (il ministro degli esteri Matsuoka), Keith Andes (il generale George C. Marshall), Edward Andrews (l'ammiraglio Stark), George Macready (Cordell Hull), Asao

Uchida (il generale Tojo), Neville Brand (il tenente Kaminsky), Leora Dana (la signora Kramer), Norman Alden (il maggiore Tryman Landon), Walter Broke (il capitano Theodore Wilkinson), Rick Cooper (il tenente George Welch), Elven Havard (Doris Miller), June Dayton (miss Ray Cave), Jeff Donnell (Cornelia), Richard Erdman (il colonnello Edward F. French), Jerry Fogel (il comandante William Outerbridge), Shunichi Nakamura (Kameto Kuroshima), Carl Reindel (il tenente Kenneth Taylor), Edmond Ryan (il contrammiraglio Bellinger), Hisao Toake (Saburo Kurusu) - **p.:** Elmo Williams, Otto Lang, Masayuki Takagi, Keinosuke Kubo per 20th Century Fox - **o.:** U.S.A.-Giappone, 1970 - **di.:** 20th Century Fox - **dr.:** 144'.

Il film vuol essere una ricostruzione accurata degli avvenimenti che precedettero e prepararono Pearl Harbour. Ma poiché non rinunzia alla dimensione spettacolare, va giudicato anche sotto questo aspetto. E allora non può non rilevarsi l'ambiguità della sua impostazione, che se da un lato spinge lo scrupolo della ricostruzione fino a far realizzare da due « troupes » — una americana e una giapponese — gli episodi riguardanti l'uno o l'altro paese, dall'altro si preoccupa di fornire una definizione umana e psicologica dei personaggi storici, cadendo così nel romanzesco. I personaggi peraltro sono tanti che il film ne risulta sovraffollato, e assai sbrigativa la loro caratterizzazione (con qualche punto di merito, comunque, per i due registi giapponesi, pur se è poi l'americano Fleischer a vedersi attribuire la responsabilità totale dell'opera). E quanto alla ricostruzione degli eventi, il minuzioso ricorso ad archivi finora, pare, inesplorati, sembra inteso a creare una realtà romanzesca, fatta di elucubrati calcoli di orari sfasati, di messaggi non trasmessi, di cifrari malfunzionanti. Tutto vero, magari, ma poco convincente. E comunque insufficiente ad avallare la tesi — che è politica e non storica — dell'insipienza e disorganizzazione degli organismi politici e militari degli Stati Uniti, nonché a sfatare la « leggenda » dell'attacco proditorio. Ambigua e pretestuosa la tesi politica, piuttosto fiacca la resa spettacolare, che risente della tayloriana divisione di compiti di cui si è detto. Resta l'attacco a Pearl Harbour, pezzo forte e, in definitiva, autentica ragione spettacolare del film. Molta abilità pirotecnica, ricostruzioni imponenti, turgido panavision, sonoro doverosamente frastornante; ma anche qui, ad onta del molto fuoco, la temperatura resta freddina. Le poche folgoranti immagini di apertura di From Here to Eternity *concentravano con tanta più efficacia l'emozione e lo spasimo di quell'alba spaventosa, l'irrompere, nella vita di una comunità, della guerra e della morte.*

Trilogy (t.l.: Trilogia) — **r.:** Frank Perry - **s.:** basato sui racconti « Miriam », « Among the Paths of Eden », « A Christmas Memory » di Truman Capote - **sc.:** T. Capote, Eleanor Perry - **f.** (colore): Joseph Brun - **m.:** Meyer Kupferman - **int.** (I episodio): Mildred Natwick (la signora Miller), Susan Dunfee (Miriam), Carol Gustafson (la signorina Lake), Robin Ponterio (Emily), Beverly Ballard (Nina), Jane Connell (la signora Connolly), Brooks Rogers (Connolly); (II episodio): Maureen Stapleton (Mary O. Meaghan), Martin Balsam (Ivan Belli); (III episodio): Geraldine Page (la donna), Donnie Melvin (Bubby), Lavinia Cassels (Marzia), Christine Marler (un'allegra zia), Lynn Forman (la donna dell'automobile), Win Forman (il bottegaio) - **cp.:** Francis Productions - **d.:** Allied Artists - **o.:** U.S.A., 1968 - **dr.:** 100'.

Fragile e abbastanza inconsistente, questo collage di tre raccontini (mutuati da Truman Capote, che dell'ultimo si assume anche il compito del « narratage ») mal si concilia col tipo di cinema verso il quale solitamente si orienta Frank Perry, e del quale il successivo Diary of a Mad Housewife *è probante esemplificazione. Una vacanza dunque, come suol dirsi? Una concessione al gusto di Eleanor Perry, consorte e abituale sceneggiatrice del regista? Una semplice esercitazione stilistica? Considerata come tale, la prova può dirsi parzialmente riuscita: Perry evita con garbo le insidie di una pateticità da favola di Natale nei due primi episodi (riuscendo anzi, nel primo, a distillare acri umori nella storia della vecchia governante perseguitata da una diabolica adolescente, e promuovendo, nel secondo, un godibile « pas de deux » recitativo di Martin Balsam e Maureen Stapleton) ma vi scivola in pieno nel terzo, nella cui zuccherosa vischiosità si crogiuola Geraldine Page, attrice anticinematografica per eccellenza. Nel complesso, i tre ritratti di donna schizzati dai coniugi Perry rischiano di apparire poco meno che tre oleografiche decalcomanie.*

Who's That Knocking at My Door? (t.l.: Chi sta bussando alla mia porta?) — **r.:** Martin Scorsese - **s., sc.:** M. Scorsese - **f.:** Michael Wadley, Richard Coll - **mo.:** Thelma Schoonmaker - **int.:** Harvey Keitel (J. R.), Zina Bethune (la ragazza), Catherine Scorsese (la madre di J. R.), Lennard Kuras (Joey), Michael Scala (Sally), Wendy Russel (l'amica di

Sally), Philip Carlson (un amico di J. R.), Harry Northrup (il boyfriend della ragazza), Susan Wood (Susan), Marissa Joffrey (Rosie) - **p.**: Joseph Weill, Betzi e Haig Manoogian - **cp.**: Trimod Film - **d.**: Joseph Brenner Associates - **o.**: U.S.A., 1970 - **dr.**: 90'.

Altro esordio interessante quello di Martin Scorsese, fautore e mentore di un gruppo di cineasti « underground » ma, lui stesso, abbastanza « upper » e vicino piuttosto alla tradizione « off Hollywood » dei Cassavetes, dei Mayers, degli Engel-Orkin, oggi rinnovata da un Kaye, da un Kastle, da una Loden. Produzione di tipo cooperativistico o addirittura familiare, formato ridotto — poi allargato —, ambienti reali, attori semiimprovvisati. Nulla di dilettantesco, peraltro: anzi un impiego disinvolto del mezzo tecnico, un sicuro tratteggio, più che dei personaggi, di un'umanità e di un ambiente — la Little Italy newyorchese — che il regista conosce bene e dei cui umori appare inguaribilmente intriso. Niente folclore né facile colore: gl'italo-americani del film, i loro problemi di adattamento al più vasto universo di cui son parte hanno sapore di autenticità; così come il contrasto tra la seconda e la terza generazione, gli anziani ancora legati a ricordi, usi e costumi dei padri immigrati, i giovanissimi, del tutto americanizzati ma non per questo meno disadattati. Autobiografico nel senso migliore — nel senso cioè di assumere l'esperienza personale a ipostasi di una condizione esistenziale —, intriso di un cattolicesimo sotto al quale senti urgere mal repressi fermenti, il film ha una sua genuina e disadorna suadenza, che sa poi aprirsi improvvisamente ad abbaglianti pezzi di bravura, come la lunga vertiginosa sequenza d'amore immaginata dal protagonista.

Film usciti a Roma (dal 1° settembre al 31 ottobre)

Adventurers, The (L'ultimo avventuriero) — **r.**: Lewis Gilbert - **r. II^a^ unità**: Ernest Day - **r. « action sequences »**: Bob Simmons - **asr.**: Bill Cartlidge - **s.**: dal romanzo di Harold Robbins - **sc.**: Michael Hastings, L. Gilbert - **f.** (Panavision, Technicolor): Claude Renoir - **f. II^a^ unità**: Skeets Kelly - **es.**: Cliff Richardson - **scg.**: Tony Masters, John Hoesli, Aurelio Crugnola, Jack Maxted, Harry Pottle - **arr.**: Vernon Dixon, Franco Fumagalli - **c.**: Ronald Paterson - **mo.**: Anne V. Coates - **m.**: Antonio Carlos Jobim - **m. aggiunta:** Eumir Deodato - **int.**: Bekim Fehmiu (Dax Xenos), Alan Badel (Rojo), Candice Bergen (Sue Ann Daley), Ernest Borgnine (Fat Cat), Leigh Taylor-Young (Amparo), Fernando Rey (Jaime Xenos), Thommy Berggren (Sergei Nikovitch), Charles Aznavour (Marcel Campion), Olivia De Havilland (Deborah Hadley), John Ireland (Hadley), Delia Boccardo (Caroline de Coyne), Sydney Tafler (col. Gutierrez), Rossano Brazzi (il barone de Coyne), Anna Moffo (Dania Leonardi), Christian Roberts (Robert), Yorgo Voyagis (El Lobo), Jorge Martinez de Hoyos (El Condor), Yolande Donlan (la signora Erickson), Angela Scoular (Denisonde), Milena Vukotic (April), Ferdy Mayne (il padre di Sergei), Jaclyn Smith (Belinda e la giornalista), Katharine Balfour (la madre di Robert), Peter Graves (l'amministratore bancario), Roberta Donatello (Amparo bambina), Loris Loddi (Dax bambino), John Frederick (Erickson), Allan Cuthbertson (Hug), Zienia Merton (la sorella di Dax), Roberta Haynes (la madre di Dax), Lois Maxwell (la donna alla sfilata di moda), Michael Balfour (un detective), Vanessa Lee (la moglie dell'amministratore bancario), Nadia Scarpitia (Giulia), Katia Christina (Natalia), Katiushka Lanvin (Marita) Christine Delit (la brunetta al gioco del polo), Helena Ronée (Lexie), Randi Lind (la bionda al gioco del polo), Marcus Beck (Philippe), Linda Towne (Michelle), Joal Carlo (José), Gisela Kopel (la ragazza sul fiume con Fat Cat), David Canon (il segretario di Hadley), José Luis Ospina (Roberto), Manuel Serrano (il sergente), Rey Vasquez (Manuelo), Kiki Goncalves (il generale), Juan Estelrich (l'annunciatore radiofonico), Anthony Hickox (Robert bambino), Carl Eklund (Sergei bambino) - **p.**: Lewis Gilbert per Adventurers Film, Avco Embassy, Paramount - **o.**: U.S.A., 1969 - **di.**: Cinema International Corporation - **dr.**: 171'.

Airport (Airport) - **r.**: George Seaton - **asr.**: Donald Roberts - **s.**: da un romanzo di Arthur Hailey - **sc.**: G. Seaton - **f.** (Technicolor; in origine Todd AO): Ernest Laszlo - **efs.**: Don W. Weed, James B. Gordon - **scg.**: Alexander Golitzen, E. Preston Ames - **arr.**: Jack D. Moore, Mickey S. Michaels - **c.**: Edith Head - **mo.**: Stuart Gilmore - **m.**: Alfred Newman - **int.**: Burt Lancaster (Mel Bakersfeld), Dean Martin (Vernon Demerest), Jean Seberg (Tanya Livingston), Jacqueline Bisset (Gwen Meighen), George Kennedy (Joe Patroni), Helen Hayes (Ada Quonsett), Van Heflin (D.O. Guerrero), Maureen Stapleton (Inez Guerrero), Barry Nelson (ten. Anson Harris), Dana Wynter (Cindy), Lloyd Nolan (Harry Standish), Barbara Hale (Sarah), Gary Collins (Cy Jordan), John

Findlater (Peter Coakley), Jessie Royce Landis (la signora Harriet Du Barry Mossman), Larry Gates (Ackerman), Peter Turgeon (Marcus Rathbone), Whit Bissell (Davidson), Virginia Grey (la signora Schultz), Eileen Wesson (Judy), Paul Picerni (il dott. Compagno), Robert Patten (capitano Benson), Clark Howat (Bert Weatherby), Lew Brown (Reynolds), Ilana Dowding (Roberta Bakersfeld), Lisa Garritson (Libby Bakersfeld), Jim Nolan (padre Steven Lonigan), Patty Poulsen (Joan), Ena Hartman (Ruth), Malila Saint Duval (Maria), Sharon Harvey (Sally), Albert Reed (il tenente Ordway), Jodean Russo (Marie Patroni), Nancy Ann Nelson (Bunnie), Dick Winslow (Schultz), Lou Wagner (Schuyler Schultz), Janis Hansen (la sorella Katherine Grace), Shelly Novack (Rollings), Chuck Daniel (Parks), Charles Brewer (Diller) - **p.:** Ross Hunter e Jacque Mapes per Universal, Ross Hunter - **o.:** U.S.A., 1969 - **di.:** Cinema International Corporation - **dr.:** 136'.

Alba pagana (May Morning in Oxford) — **r.:** Ugo Liberatore - **s.:** U. Liberatore, George Crowther - **sc.:** U. Liberatore, Fulvio Gicca, G. Crowther - **f.** (Techniscope, Technicolor): Angelo Lotti - **scg.:** Giordano Scolari - **mo.:** Franco Fraticelli - **m.:** Manuel De Sica - **int.:** Jane Birkin (Flora), Alessio Orano (Valerio Montelli), John Steiner (Roderick Stanton), Rossella Falk, Micaela Pignatelli (Amanda), Edda Di Benedetto, Jain Sinclair, Bianca Maria Corbella, Ben Etoria, Susan Johns, Carlo Spadoni, John Gayford - **p.:** Sergio Bonotti per Mondial Te.Fi. - **o.:** Italia, 1970 - **di.:** Titanus.

Alice's Restaurant (Alice's Restaurant) — **r.:** Arthur Penn - **di.:** Dear-United Artists.

V. giudizio di Guido Cincotti e dati in « Bianco e Nero », 1970, nn. 7/8, p. 128 (Film visti a San Sebastiano).

Amante perduta, L' — v. **Model Shop**

America così nuda così violenta — **r.:** Sergio Martino - **s., sc.:** S. Martino - **comm.:** Guido Gerosa, Gianfranco Vené - **voce:** Giorgio Albertazzi - **f.** (Eastmancolor, Cromoscope della Tecnostampa): Floriano Trenker - **mo.:** Michele Massimo Tarantini - **m.:** Bruno Nicolai - **p.:** Luciano Martino per Devon Film - **o.:** Italia, 1970 - **di.:** Interfilm (reg).

Anonimo veneziano — **r.:** Enrico Maria Salerno - **s.:** E. M. Salerno - **sc.:** Giuseppe Berto, E. M. Salerno - **f.** (Eastmancolor, colore della Spes): Marcello Gatti - **scg.:** Luigi Scaccianoce - **mo.:** Mario Marra - **m.:** Giorgio Gaslini - **int.:** Florinda Bolkan (lei), Tony Musante (lui), Toti Dal Monte (la signora nella pensione), Alessandro Grinfau, Brizio Montinaro, Giuseppe Bella - **p.:** Turi Vasile per Ultra Film S.p.A. - **o.:** Italia, 1970 - **di.:** Interfilm (reg.).

Il film d'esordio nella regìa di Enrico Maria Salerno è tutto giocato sul contrappunto tra il duetto dei due personaggi protagonisti — un musicista fallito, prossimo a morire di cancro, e la moglie da cui anni addietro si è separato e che egli fa venire da lui nella speranza di riceverne conforto e amore — e il patetico omaggio alla splendida agonia di Venezia, corrosa dall'acqua e dagli scarichi industriali. L'idea di partenza poteva essere interessante e tale da conferire poetica consistenza all'analisi di questo matrimonio fallito, di questo amore perduto e ritrovato. Purtroppo ciò avviene solo in parte. Il limite di fondo sembra consistere nella « letterarietà » dell'assunto, nella scarsa elaborazione a livello propriamente cinematografico. Ad esempio, il collegamento tra l'agonia della città e quella del protagonista è detto e ripetuto molte volte nel parlato, ma solo a tratti si trasferisce sul piano visivo. Anzi, le numerose, lunghe sequenze panoramiche sulla città, sulla laguna, sulle calli, costituiscono altrettante pause diversive che allentano la tensione e sviano l'attenzione: insinuando addirittura il sospetto che il film sia sempre sul punto di trasformarsi in un documentario di propaganda turistica. I personaggi restano generici e imprecisati, il dramma non si interiorizza e il vagheggiato « trionfo della vita e dell'amore » contro la morte si riduce a ben misera cosa: all'abbandonarsi sensuale della donna, non si sa bene se mossa dalla passione o dalla pietà, tra pensieri funerei e frasi di autocommiserazione; ad un addio finale frettoloso quanto psicologicamente immotivato (se realmente l'amore era risorto), che si cerca di rendere patetico e quindi plausibile ricorrendo allo splendido concerto dell'« anonimo veneziano ». Anche gli attori non ci sembrano all'altezza della situazione, che richiedeva un'intensità e una sensibiltà per le sfumature a loro evidentemente negate. L'eleganza fotografica e il mestiere di una regìa già smaliziata non bastano a dare consistenza artistica e tematica ad un film, che si situa però con dignità nell'ambito della produzione commerciale più qualificata. (A.B.)

Arriva Charlie Brown — v. **Boy Named Charlie Brown, A**

Asino d'oro: processo per fatti strani contro Lucius Apuleius cittadino romano, L' — **r.:** Sergio Spina - **s.:** da « L'asino d'oro » o « La Metamorfosi » di Lucio Apuleio - **sc.:**

Alfredo Mitucci, S. Spina - **f.** (Techniscope, Technicolor): Angelo Lotti - **scg.:** Elena Ricci - **c.:** Paola Nardi - **mo.:** Gianmaria Messeri - **m.:** Teo Usuelli - **int.:** Sami Pavel (Lucio Apuleio), John Steiner (Aristomene), Barbara Bouchet (Panfilia), Marisa Fabbri, Dada Gallotti, Paolo Poli, Leopoldo Trieste, Louis Williams, Steffen Zacharias, Anna Zinneman, Enzo Fiermonte, Ugo Fangareggi, Lucio Dalla, Nestor Garai - **p.:** Giorgio Venturini per Filmes Cinematografica, Roma/O.N.C.I.C., Algeri - **o.:** Italia-Algeria, 1970 - **di.:** Titanus.

Aveu, L' / La confessione — **r.:** Costa-Gavras - **asr.:** Alan Corneau, Christian Zuccarelli - **s.:** dal romanzo (edito in Italia da Garzanti) di Artur London - **sc.:** Jorge Semprun - **f.** (Eastmancolor): Raoul Coutard - **scg.:** Bernard Evein - **c.:** Jacqueline Moreau - **mo.:** Françoise Bonnot - **int.:** Yves Montand (Artur London), Simone Signoret (Lise London), Gabriele Ferzetti (Kohontek), Michel Vitold (Smola), Umberto Raho (capo dei servizi segreti), Monique Chaumette, Guy Mairesse, Laszlo Szabo, Jean Bouise, Marc Eyraud, Gérard Darrieu, Gilles Segal, Charles Moulin, Nicole Vervil, Michel Beaune, Georges Aubert, Marc Bonseigneur, Thierry Bosc, André Cellier, Jean Paul Cisife, Henri Marteau, Marcel Cuvelier - **p.:** Robert Dorfmann e Bertrand Javal per Films Corona-Films Pomereu / Fonorama-Selenia Cinemat. - **o.:** Francia-Italia, 1970 - **di.:** Dear-Warner Bros.

Si ripresentano qui, aggravati, gli stessi difetti di superficialità e di rozzezza ideologica e tematica che ci avevano reso poco convincente Z, l'opera precedente di Costa-Gavras. Il sofferto documento in cui Artur London raccontava la sua amara, allucinante esperienza — quando, all'epoca delle grandi « purghe » staliniane, fu costretto dai suoi compagni di partito (guidati dagli « esperti » sovietici) a confessare crimini mai commessi e ad accettare una dura condanna — si è trasformato, nello schema strutturale e stilistico della riduzione cinematografica, in una dettagliata, oggettiva descrizione di torture e di violenze, dinnanzi alla quale ogni seria riflessione sulle motivazioni, sui problemi ideologici, politici e morali che il caso indubbiamente sollevava, viene superata e vanificata in una concitazione spettacolare tutta esteriore. Lo spettatore resta impressionato, non coinvolto o stimolato; e ha continuamente l'impressione di assistere ad un dramma d'appendice messo in scena con una certa abilità, non a fatti realmente accaduti. Manca una sufficiente attenzione ai personaggi e ai loro interiori conflitti di coscienza, mancano i nessi che, nel libro e nella realtà, li rendevano emblemi e testimoni di un contesto socio-politico, di quella più vasta crisi che negli anni cinquanta, prima e dopo il XX Congresso, sommoveva tutto il mondo comunista. Il film accenna, sorvola, descrive senza costruire. E non vale certo a conferire al film una più consistente dimensione tematica l'espediente di inserire a tratti alcune scene ambientate « post factum » (dove si immagina che London, conversando con alcuni amici mentre pacificamente si gode il sole e il mare della Costa Azzurra, spieghi e illustri i punti salienti della sua odissea spirituale), o il tardivo recupero finale di una fedeltà all'ideologia e agli ideali comunisti (nella frase « Lenin svegliati! Sono tutti impazziti », apparsa sui muri di Praga al tempo dell'invasione sovietica) di cui ben poca traccia si avvertiva durante tutto il corso del film. Il volonteroso Yves Montand, alle prese con un personaggio così approssimativo e monocorde, fa rimpiangere la dignitosa e misurata caratterizzazione del leader assassinato in Z. (A. B.)

Avventura nella giungla — v. **Bushbaby, The.**

Bengelchen liebt Kreuz und Quer (Il mandrillo) — **r.:** Marran Gosov - **s., sc.:** M. Gosov - **f.** (Eastmancolor): Hubs Hagen, Niklas Schilling - **scg.:** Gabriel Bauer - **mo.:** Gisela Haller - **m.:** Martin Böttcher - **int.:** Harald Leipnitz (George), Sybille Maar (Irene), Herbert Bötticher (Alfred), Inge Langen (Claudia), Renate Roland (Peggy), Marianne Wischmann (Vera), Claudia Wedekind (Rosa), Sylvie Beck (Monika), Isolde Bräuner (Mia), Werner Schwier (medico), Brigitte Skay (Marion), Monika Lundi (Lisa), Jana Novakova (Ulla), Doris Kiesow (Lenna), Herbert Weissbach (il nonno), Sammy Drechsel, Henry van Lyck, Nino Korda, Loretta Berman, Inge Solbrig - **p.:** Robert Houwer per Houwer Film - **o.:** Repubblica Federale Tedesca, 1968 - **di.:** Variety.

Boatniks, The (Boatnik, i marinai della domenica) — **r.:** Norman Tokar - **r. IIª unità:** Arthur J. Vitarelli - **asr.:** Christopher Hibler - **s.:** Marty Roth - **sc.:** Arthur Julian - **f.** (Technicolor): William Snyder - **es.:** Eustace Lycett, Robert A. Mattey - **scg.:** Hilyard Brown - **arr.:** Emile Kuri, Frank R. McKelvy - **mo.:** Cotton Warburton - **m.:** Robert F. Brunner - **ca.:** « Boatnick » di Robert F. Brunner, Bruce Belland - **so.:** Robert O. Cook - **int.:** Robert Morse (alfiere Thomas Garland), Stefanie Powers (Kate Fairchild), Phil Silvers (Harry Simmons), Norman Fell (Max), Mickey Shaughnessy (Charlie), Wally Cox (Jason), Don Ameche (il comandante Taylor), Joey Forman (il tenente Jordan), Vito Scotti (Pepe Galindo), Tom Lowell (Wagner), Bob Hastings (capo Walsh), Sammy Jackson (Garlotti), Joe E. Ross (il marinaio Nutty), Judy Jordan (Tina), Al Lewis (Bert), Midori (Chioyoko Kuni), Gil Lamb (Mitchell), Kelly Thordsen (poliziotto in motocicletta) - **p.:** Ron Miller per Walt Disney Prod. - **o.:** U.S.A., 1970 - **di.:** Cinema International Corporation - **dr.:** 100'.

Borsalino / Borsalino — **r.:** Jacques Deray - **asr.:** Olivier Gérard - **s.:** da « Bandits à Marseille » di Eugène Soccomare - **sc.:** Jean-Claude Carrière, Claude Sautet, J. Deray, Jean Cau - **f.** (Eastmancolor): Jean-Jacques Tarbès - **scg.:** Françoise de Lamothe - **c.:** Jacques Fonteray - **mo.:** Paul Cayatte - **m.:** Claude Bolling - **so.:** Jacques Maumont - **int.:** Jean-Paul Belmondo (Capella), Alain Delon (Siffredi), Michel Bouquet (Rinaldi), Catherine Rouvel (Lola), Françoise Christophe (signora Escarguel), Corinne Marchand (signora Rinaldi), Julien Guiomar (Boccace), Arnoldo Foà (Marello), Nicole Calfan (Ginette), Christian de Tillière (la ballerina), Laura Adani (madre di Siffredi), Mario David (Mario), André Bollet (Poli), Daniel Ivernel (il commissario), Denis Berry (Nono), Hélène Rémy (Lydia), Mireille Darc (Whore), Jean Aron, Claude Cerval - **dp.:** Pierre Saint-Blancat - **p.:** Alain Delon per Adel Productions, Marianne, Paris / Mars Film, Roma - **pa.:** Pierre Caro - **o.:** Francia-Italia, 1970 - **di.:** Cinema International Corporation - **dr.:** 126'.

Capella e Siffredi, ovevro Belmondo e Delon, « gangsters » giocherelloni (ma non troppo) nella Marsiglia degli anni trenta. Dall'idea di accoppiare i due « divi » (una trovata di sicura presa commerciale, abilmente lanciata pubblicitariamente col pretesto delle bizze di Belmondo contro le « pretese » di Delon, attore-produttore) è derivato il piglio un tantino buffonesco e parodistico del film, che fa il verso ai classici del genere allineando una serie ininterrotta di scene di violenza, tenute talmente sopra le righe da allontanare ogni sospetto di compiacimento o di deteriori effettismi. In più — ed è questa forse la migliore qualità del film — regista, scenografo e costumista si sono perfettamente sintonizzati nell'immergere la vicenda in un clima di evocazione nostalgica (esemplare la ricerca cromatica della fotografia di Tarbès), che le conferisce un sapore quasi archeologico, offrendo innumerevoli idee a sarti e arredatori d'oggigiorno, notoriamente sensibili al richiamo degli anni trenta. Calibratissimo nel ritmo e raffinato nel suo rigoroso decorativismo, Borsalino *è in sostanza un esercizio di stile e di gusto, dotato di notevole freschezza e vivacità spettacolare: per cui ben poca importanza hanno in se stesse le peripezie che portano i due amiconi di origine corsa dalla prigione e dalla disoccupazione alla ricchezza e al controllo di tutta Marsiglia (ma, alla fine, com'è gusto, il destino non mancherà di punire i malfattori, e a farne più amaramente le spese sarà il più simpatico dei due, Capella), così come ben poca ne hanno psicologie, sentimenti, e la stessa credibilità della storia (ispirata però da avvenimenti e personaggi reali). Nel suo genere, e nei limiti indicati, il film è un piccolo gioiello; e conferma le doti di accattivante gigioneria di Belmondo e la contegnosa freddezza che rende anche qui abbastanza scostante il suo rivale Delon.* (A. B.)

Boy Named Charlie Brown, A (Arriva Charlie Brown) — **r.:** Bill Melendez.

V. dati in questo fascicolo, p. 128 (Film visti a Sorrento).

Brotherly Love (Lo strano triangolo) — **r.:** J. Lee Thompson - **ar.:** Jake Wright - **s.:** dal lavoro teatrale « County Dance » e dal romanzo « Household Chosts », entrambi di James Kennaway - **sc.:** James Kennaway - **f.** (Metrocolor): Ted Moore - **scg.:** Maurice Fowler - **arr.:** John Jarvis - **mo.:** Willy Kemplen - **m.:** John Addison - **m. scozzese:** Jimmy Blue e la sua orchestra - **tdt.:** Maurice Binder - **int.:** Peter O' Toole (Sir Charles Ferguson), Susannah York (Hilary Dow), Michael Craig (Douglas Dow), Harry Andrews (il brigadiere Crieff), Cyril Cusack (il dott. Maitland), Judy Cornwell (Rosie), Brian Blessed (Jock Baird), Robert Urquart (il banditore), Mark Malicz (Benny il polacco), Lennox Milne (miss Mailer), Jean Anderson (capo-infermiera), Marjorie Dalziel (Lizzie), Helena Gloag (la zia Belle), Madleine Christie (Bun Mackenzie), Roy Boutcher (Maclachlan Forbes), Peter Reeves (Alex Smart) - **p.:** Robert Emmett Ginna per Windward-Keep, M.G.M. - **o.:** Gran Bretagna, 1970 - **di.:** Metro Goldwyn Mayer.

Bushbaby, The (Avventura nella giungla) — **r.:** John Trent - **s.:** dal romanzo « The Bushbabies » di William H. Stevenson - **sc.:** Robert Maxwell, William H. Stevenson - **f.** (Technicolor stampato in Metrocolor): David Boulton - **scg.:** Jack Shampan - **mo.:** Raymond Poulton - **m.:** Les Reed - **int.:** Margaret Brooks (Jackie Leeds), Louis o Lou Gossett (Tembo), Donald Houston (John Leeds), Laurence Naismith (prof. Cranky), Marne Maitland (L'hadj), Geoffrey Bayldon (Tilison), Jack Gwillim (Ardsely), Noel Howlett (rev. Barlow), Victor Maddern, Harold Goodwin, Martin Wyldeck - **p.:** John Trent e Robert Maxwell per Velvet Film Production - **o.:** Gran Bretagna, 1969 - **di.:** Metro Goldwyn Mayer.

Candida, dove vai senza pillola? — v. **Nice Girl Like Me, A**

Castagne sono buone, Le — **r.:** Pietro Germi - **s., sc.:** Leo Benvenuti, Pietro De Bernardi, Tullio Pinelli, Pietro Germi - **f.** (Eastmancolor della Spes): Ajace Parolin - **scg.:** Carlo Egidi - **mo.:** Sandro Lena - **m.:** Carlo Rustichelli - **int.:** Gianni Morandi (Luigi), Stefania Casini (Carla), Patricia Allison (madre di Carla), Nicoletta Machiavelli (Te-

resa), Milla Sannoner (la ragazza del night), Steffen Zacharias (don Raffaele), Franco Fabrizi (l'accompagnatore di Teresa), Giuseppe Rinaldi (medico), Silla Bettini (tecnico del montaggio), Amedeo Trilli, Pino Ferrara - **p.**: Angelo Rizzoli per R.P.A., Rizzoli Film - **o.**: Italia, 1970 - **di.**: Cineriz.

Germi ama definirsi « un uomo all'antica », difensore dei valori più tradizionali contro una società moderna corrotta e degenerata; e ostenta la sua predilezione per le cose semplici, per i sentimenti puliti. In effetti Le castagne sono buone *si sforza di proporre un discorso moralistico; ma lo fa in termini che potevano anche sembrare sinceri e credibili venti, trent'anni fa, ma che oggi risultano mistificati e inattendibili. Il film è tutto impostato su schematizzazioni grossolane che appaiono artificialmente predisposte in funzione soprattutto di un calcolo spettacolare. Si cerca insomma di considerare gli aspetti più vistosi della realtà contemporanea (dalla funzione della televisione alle ribellioni giovanili, dall'arrivismo egoista della società consumistica all'amore ridotto alla sola dimensione erotica) non per affrontarne i problemi ma per rassicurare lo spettatore sulla loro inconsistenza, in nome di un generico quanto gratuito « ritorno alla natura » che richiama il mito del « buon selvaggio ». Ed ecco allora le facili contrapposizioni tra cinismo e aridità spirituale del cittadino inurbato e sana, esuberante vitalità del mondo contadino, tra giovani contestatori corrotti e viziosi (emblematico a questo proposito è il personaggio di Teresa) e l'integerrima virtù di Carla, la protagonista, la cui generosa fiducia nella vita farà alla fine breccia nel cuore dello spavaldo e cinico Gigi Vivarelli, regista televisivo. La rozzezza con cui problemi anche molto seri vengono così allegramente liquidati trova corrispondenza nell'approssimazione con cui sono costruiti i personaggi principali e i loro rapporti: e l'altalena dei sentimenti, che continuamente spezza e riallaccia l'idillio, tirata troppo in lungo finisce per rivelarsi come un espediente per solleticare l'interesse e l'emotività del pubblico più ingenuo. Al tono melenso e zuccheroso del racconto dà Il suo contributo anche l'interpretazione di Gianni Morandi, che invano si sforza di entrare nei panni di un personaggio evidentemente troppo estraneo al suo cliché di « bravo ragazzo »; apprezzabile invece l'esordiente Stefania Casini.* (A. B.)

Città violenta — **r.**: Sergio Sollima - **s.**: Dino Maiuri, Massimo De Rita — **sc.**: Sauro Scavolini, Gianfranco Calligarich, Lina Wertmüller, S. Sollima - **f.** (Techniscope, Technicolor): Aldo Tonti - **scg.**: Francesco Bronzi - **mo.**: Nino Baragli - **m.**: Ennio Morricone - **int.**: Charles Bronson (Jeff), Jill Ireland (Vanessa), Umberto Orsini (Steve), Telly Savalas (Weber), Michel Constantin (Killain), Benjamin Lev (compagno di cella di Jeff), Ray Saunders, Peter Dane - **p.**: Arrigo Colombo e Giorgio Papi per Unidis, Fono Roma / Universal France - **o.**: Italia-Francia, 1970 - **di.**: C.I.C.

Colpo da 500 milioni alla National Bank — v. **Perfect Friday**

Concerto per pistola solista — **r.**: Michele Lupo - **s., sc.**: Fabio Pittorru, Massimo Felisatti, Sergio Donati - **d.**: S. Donati - **f.** (Technicolor): Guglielmo Mancori - **om.**: Aristide Massaccesi - **scg.**: Ugo Sterpini - **arr.**: Bonaventura Fraulo - **c.**: Walter Patriarca - **mo.**: Vincenzo Tomassi - **m.**: Francesco De Masi - **int.**: Anna Moffo (Barbara), Peter Baldwin (Anthony), Evelyn Stewart [Ida Galli] (Isabel), Gastone Moschin (il sergente Alois Thorpe), Marisa Fabbri (Lady Gladys Campbell). Christopher Chittel (suo figlio George), Lance Percival (un ispettore di Scotland Yard), Giacomo Rossi Stuart (Ted Collins), Beryl Cunningham (Pauline, sua moglie), Orchidea De Santis (la cameriera), Robert Hundar (l'uomo di fatica e il cameriere), Quinto Parmeggiani (Lawrence), Franco Borelli, Berkeley Ballard - **p.**: Franco Committeri e Federico Ippolito per Juppiter Generale Cinematografica - **o.**: Italia, 1970 - **di.**: Fida.

Condé, Un / L'uomo venuto da Chicago — **r.**: Yves Boisset - **s.**: dal romanzo di Pierre Vial-Lesou « La mort d'un condé » - **sc.**: Claude Veillot, Y. Boisset, Sandro Continenza **f.** (Eastmancolor): Jean Marc Ripert - **scg.**: naturale - **mo.**: Albert Jurgensson, Vincenzo Tomass - **m.**: Antoine Duhamel, Franco De Gemini - **int.**: John Garko (Dan Rovel), Michel Bouquet (l'ispettore Favenin), Adolfo Celi (il commissario Capo), Françoise Fabian (Hélène), Michel Constantin (Villardin), Anne Carrère (la signora Favenin), Rufus (Raymond), Théo Sharapo (Lupo), Henri Garcin (Beausourire), Pierre Massimi (Georges Duval), Bernard Fresson (Barnero), Jean Claude Bercq (Germain), Marcel Gassouc - **p.**: Stephan Films, Paris / Empire Films (Fida), Roma - **o.**: Francia-Italia, 1970 - **di.**: Fida.

Quasi scandalo in Francia per il contenuto, che mostra un poliziotto corrotto per troppo amore del mestiere e per vendicare un collega ucciso a sangue freddo nel corso di uno scontro con dei malviventi (ma quasi quasi il collega avrebbe voluto lasciarli fuggire, in un primo tempo, poiché avevano ucciso un alto personaggio assai disonesto e antipatico). E molto rumore perché il ministro degli interni, Raymond Marcellin, dopo il visto favorevole della censura nel mese di luglio, aveva bloccato il film, che poi in ottobre è

*stato ammesso a circolare, con alcuni « alleggerimenti » (in questo senso, uno a zero a favore dell'*Indagine *di Petri). Ciò non ha impedito allo stesso Marcellin di lamentare drammaticamente e duramente che « la polizia è troppo spesso stupidamente attaccata, contrariamente alla verità, mediante trasmissioni televisive, radiofoniche, film o articoli di giornali. (...) Ma ci sono le ingiurie e la diffamazione, e gli autori sono di due specie, giornalisti o produttori che, in mancanza di talento, praticano il metodo dell'azzeccagarbugli fabbricando di sana pianta fatti scandalosi che sono esistiti soltanto nella loro immaginazione. E ci sono coloro che hanno scopi politici, calunniano la polizia per indebolire la difesa della Repubblica ».*
Il confronto con Petri è stato appunto fatto in Francia e viene spontaneo anche a noi: meno fantasioso, in un certo senso meno pittoresco di Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto *e senza le sue immediate allusioni politiche e ideologiche, il film di Boisset non è però da meno nella forza con cui denuncia le aberrazioni alle quali le funzioni di polizia, in generale, possono condurre. Il personaggio del protagonista, tuttavia, non sfugge nemmeno qui — come già in Petri — all'essere venato di « eccezionalità patologica », il che toglie al fondo del tema e delle sue esigenze un poco di validità obiettiva. Ma il film (di quale cattivo gusto il titolo italiano!) è stilisticamente serrato e sempre assai agile, oltre che interpretato benissimo da tutti gli attori e in particolare da Michel Bouquet e Michel Constantin.* (G. G.)

Confessione, La — v. **Aveu, L'**

Corbari — **r.:** Valentino Orsini - **s., sc.:** V. Orsini, Renato Nicolai - **f.** (Eastmancolor, colore della Spes): Giuseppe Pinori - **scg.:** Giovanni Sbarra - **c.:** Lina Nerli Taviani, Graziella Ruta - **mo.:** Roberto Perpignani - **m.:** Benedetto Ghiglia - **int.:** Giuliano Gemma (Silvio Corbari), Tina Aumont (Ines), Frank Wolff (Ulianov), Antonio Piovanelli (Casadei), Vittorio Duse (Martino), Spiros Focas, Renato Romano, Alessandro Haber, Adolfo Lastretti, Daniele Dublino, Roberto Rizzi, Piero Anchisi, Emilio Bonucci, Raffaele Triggia, Bill Wanders, Alberto Allegri, Michele Bayer - **p.:** Giuliani G. De Negri per Terza Film - **o.:** Italia, 1970 - **di.:** C.I.D.I.F.

Corbari *è certamente un film (non soltanto di idee, come gli altri di Orsini, ma anche di spettacolo) sulla Resistenza* non a caso *realizzato oggi, da un regista vicino a concezioni ideologiche di estrema sinistra rivoluzionaria, un film che discute anche la Resistenza come « nostro secondo Risorgimento » (vedi alcune battute all'inizio), e vede la « zona libera » creata dal faentino nell'appennino romagnolo come momento-campione significatìvo dì individualismo, sganciato da calcoli politici, strategici e « opportunistici » di vario genere, e anzi in stretta opposizione ai privilegi degli agrari-fascisti. Silvio Corbari (cui fu assegnata la medaglia d'oro) è modello che Orsini vede con estrema simpatia e rimpianto (anche se il film non è privo di retorica e di genericità e se le testimonianze storiche propendono per un carattere umano meno spietato), e nello stesso tempo la partecipazione del regista alla Resistenza antifascista è sempre appassionata e trascinante, e lo stile del suo racconto assai più maturo che nel film precedente, con brani (ad esempio la fucilazione dei partigiani, il combattimento finale) assai belli, e un bellissimo personaggio, quello dello studente Casadei.*
Tuttavia ciò che è sgradevole e falso è, contemporaneamente, la letterarietà del film, la « pulizia » dei visi di tutti i personaggi principali e la esteriorità casuale soprattutto del linguaggio e del dialogo. Questa, del resto, è una caratteristica — negativa — di moltissimo cinema italiano, legata anche alla insufficienza degli attori e allo scarso rispetto per l'umanità vera *della gente, rivelata sia dalla lingua che dall'ambiente. Dispiace notarla anche in un film come questo, interessato a una ricostruzione critica — sia pure popolaresca — della realtà. Possibile che Orsini — che ha trovato visi e figure di comparse genuini, che qua e là ha lasciato sullo sfondo alcune parole dialettali e vere — non abbia sentito lo stridore e l'assurdo di frasi come « non mi odiare » — « odio solo i tuoi difetti » — « se tu mi fossi amico non li vedresti »? Anche se pronunciate nella realtà, esse avrebbero dovuto essere trasfigurate nella verosimiglianza, per non sembrare — come sembrano e come sono — del tutto arbitrarie. Possibile che Orsini non si sia accorto che, in quella Romagna, quella gente pensava e parlava in dialetto?* (G. G.)

Criminal Symphony — v. **Sette uomini e un cervello**

Cromwell (Cromwell) — **r.:** Ken Hughes - **asr.:** Ted Sturgis - **s., sc.:** Ken Hughes, con la collab., per la consultazione dei documenti storici, di Ronald Harwood - **f.** (Panavision, Technicolor): Geoffrey Unsworth - **om.:** Peter MacDonald - **f. IIª unità:** Wilkie Cooper - **sv.:** Frank Bevis - **es.:** Bill Warrington - **scg.:** John Stoll - **c.:** Nino Novarese - **t.:** Neville Smallwood - **mo.:** Bill Lenny - **m.:** Frank Cordell - **int.:** Richard Harris (Oliver Cromwell), Alec Guinness (re Carlo I), Robert Morley (il conte di Manchester), Doro-

thy Tutin (la regina Enrichetta Maria), Frank Finlay (John Carter), Timothy Dalton (il principe Rupert), Patrick Wymark (il conte di Strafford), Patrick Magee (Hugh Peters), Nigel Stock (Sir Edward Hyde), Charles Gray (Lord Essex), Michael Jayston (Henry Ireton), Richard Cornish (Oliver Cromwell II), Anna Cropper (Ruth Carter), Michael Goodliffe (il Procuratore Generale), Jack Gwillim (il generale Byron), Basil Henson (Hacker), Patrick Holt (il capitano Lundsford), Stratford Johns (il presidente Bradshaw), Geoffrey Keen (John Pym), Anthony May (Richard Cromwell), Ian McCulloch (John Hampden), Patrick O'Connell (John Lilburne), John Paul (il generale Digby), Llewellyn Rees (l'oratore), Robin Stewart (il principe di Galles), André Van Gyseghem (l'arcivescovo Rinuccini), Zena Walker (la signora Cromwell), John Welsh (il vescovo Juxon), Douglas Wilmer (Thomas Fairfax), Anthony Kemp (Henry Cromwell), Stacy Dorning (Mary Cromwell), Josephine Gillick (Elizabeth Cromwell), Melinda Churcher (Bridget Cromwell), George Merritt (il vecchio / William), Gerald Rowland (il tamburino) - **p.:** Irving Allen per Irving Allen Productions - **pa.:** Andrew Donally - **o.:** U.S.A., 1970 - **di.:** Columbia-Ceiad - **dr.:** 140'.

Danker Than Amber (Grande caldo per il racket della droga) — **r.:** Robert Clouse - **s.:** dal romanzo « La sirena reticente » (edito in Italia da Mondadori) di John D. McDonald - **sc.:** Ed Waters - **f.** (Technicolor): Frank Phillips - **scg.:** Jack Collis - **mo.:** Fred Chulack - **m.:** Jonh Parker - **int.:** Rod Taylor (Travis McGee), Suzy Kendall (Vangie/Merrymary), Theodore Bikel (Meyer), Jane Russell (Alabama Tiger), James Booth (Burk), Janet Mac Lachlan (Noreen), William Smith (Terry), Robert Phillips (Griff), Anna Capri, Oswaldo Calvi, Sherry Faber, Chris Robinson, Jack Nagle, Judy Wallace - **p.:** Walter Seltzer per Major Pictures Corporation, A Cinema Center Films Presentation - **o.:** U.S.A., 1970 - **di.:** Titanus.

Dipingi di giallo il tuo poliziotto — **r., s., sc.:** Pier Francesco Pingitore - **comm.:** Mario Castellacci, Pier Francesco Pingitore - **f.** (colore): Enrico Pagliaro - **mo.:** Pier Francesco Pingitore - **m.:** Ettore De Carolis - **p.:** Fulco Film - **o.:** Italia, 1970 - **di.:** regionale [Film inchiesta].

Engel von St. Pauli, Die (Quante belle Serafine per le strade cittadine) — **r.:** Jürgen Roland - **s., sc.:** Werner J. Lüddecke, Karl Heinz Zeitler - **f.** (Eastmancolor): Petrus Scloemp - **scg.:** Dieter Bartels - **arr.:** Brigitte Boesl - **mo.:** Herbert Taschner - **m.:** Siegfried Franz - **int.:** Horst Frank, Werner Pochath, Herbert Fux, Karl Lieffen, Rainer Basedow, Gernot Endemann, Irmgard Riessen, Margot Mahler, Uwe Carstens, Horst Hesslein, Christa Siems, Esther Daniels, Hans Waldherr, Reinhold W. Timm, Jochen Serndt, Günther Neutze, Gabriele Sharon, Will Danin, Günter Lüdke, Jürgen Janza, Jürgen Lier, Denes Törzs, Joachim Wolff, Siegfried Wald, Michael Henning - **p.:** Studio Hamburg - **o.:** Repubblica Federale Tedesca, 1969 - **di.:** Fida Cinematografica.

Estate con sentimento, Un' — **r.:** Roberto E. Scarsella - **s.:** dal romanzo omonimo di John Harvey (edito in Italia da Garzanti) - **sc.:** Roderick Barry, Roberto B. Scarsella, John Harvey - **f.** (Technicolor): Silvano Ippoliti - **scg.:** Francesco Ciarletta - **mo.:** Carlo Reali - **m.:** Ulpio Minucci - **int.:** Stefania Sandrelli (Sue Morley), Robin Phillips (Mark Faulkner), Anastasia Stevens (Bridget), Isa Miranda (la madre di Sue), Georgina Cookson (la madre di Mark), Lee Fox (il padre di Mark), Roberto Rietty, Luigi Zerbinati, Nicola Castoro - **p.:** Roberto E. Scarsella per Within and Without - **o.:** Italia, 1970 - **di.:** Euro International.

Fantastico gioco, Un — v. **Gra**

Fermate il mondo... voglio scendere — **r.:** Giancarlo Cobelli - **s.:** Giancarlo Badessi, Laura Betti - **sc.:** G. Badessi, L. Betti, G. Cobelli - **f.** (Eastmancolor): Dario Di Palma - **scg.:** Antonio Visone - **mo.:** Kim Arcalli - **m.:** Piero Piccioni - **int.:** Lando Buzzanca (Richi Ceciarelli), Paola Pitagora (Scilla), Barbara Steele (Danile), Claude Vegas (Angela Ape), Pierluigi Pagano (Pierluigi Torretti), Enzo Robutti (Martora), Noris Fiorina (Fiorella) Agnès Spaak (Levriera), Esmeralda Ruspoli (fotografa), Umi (o Umberto) Raho (segretario), Edoardo Padovani, Pia Rame, Sabina De Guida, Clara Auteri - **p.:** Francesca Tonetti e Enzo Giugnoli per Fedel Film - **o.:** Italia, 1970 - [inizio produzione dicembre 1967] - **di.:** Italnoleggio.

Tormentata uscita di un film d'esordio, relegato nel ghetto dei cinema « d'essai » dopo due anni e più di anticamera. Cobelli, proveniente dal cabaret, dal mimo, dalla regia teatrale (« Gli uccelli », « Woyzek »), dalle esibizioni televisive, è un tipico « showman » di linea moderna, dotato di una comicità raffinata e allusiva ma pure fragorosa ed estroversa. Le stesse qualità ha profuso in questo film, nel quale peraltro non compare direttamente ma si affida a un gruppetto di giovani attori, guidandoli con intelligenza. Privo di un vero e proprio sviluppo narrativo, il film vuol essere una rappresentazione agrodolce del momento di crisi che segue, nei giovani, alle velleità di contestazione globale. La società dei consumi, dopo aver tollerato le mattane

eversive, presenta il conto: qualcuno resiste, si rifiuta di pagare; altri accetta la transazione, si lascia fagocitare in cambio di un conveniente inserimento. Il tema è logoro, ma Cobelli non lo prende — non si prende — troppo sul serio, preferendo condurlo sul filo di un « nonsense » ricco di gag audiovisive e vivificarlo con un ritmo frenetico che solo qua e là accusa cedimenti. Qui il suo limite, ma anche il suo merito: una sorta di « cabaret » all'italiana di sapore goliardico, che sa evitare le serietà neobrechtiane senza però cadere nella volgarità qualunquista. Un'operina intelligente e divertente, esile ma abbastanza personale. (G.C.)

Fratelli Kelly, I — v. **Ned Kelly**

Gamblers, The (Giocatori d'azzardo) — **r.:** Ron Winston - **s.:** da un lavoro teatrale di William Gogol - **sc.:** Ron Winston - **f.** (Eastmancolor): Tomislav Pinter - **mo.:** Richard Bracken - **m.:** John Morris - **int.:** Don Gordon (il dott. Warren H. Rooney), Stuart Margolin (Goldy), Kenneth Griffith (Broadfoot), Suzy Kendall (Candace), Pierre Olaf (Cozzier), Richard Woo (Koboyashi), Relia Bashich (Yakov), Massimo Serato, Faith Domergue - **p.:** William A. Berns per Sidney Glazier Prod. - **o.:** U.S.A., 1969 - **di.:** Titanus.

Gemordet wird nur Samstags — v. **Morte risale a ieri sera, La**

Getting Straight (L'impossibilità di essere normale) — **r.:** Richard Rush.
V. giudizio di Guido Cincotti e dati in questo fascicolo, p. 129 (Film visti a Sorrento).

Giocatori d'azzardo — v. **Gamblers, The**

Gra (Un fantastico gioco) — **r.:** Jerzy Kawalerowicz - **altri int.:** Jolanta Lothe, Ewa Pokas - **di.:** Italnoleggio.
V. giudizio di Sandro Zambetti e altri dati in « Bianco e Nero », 1969, nn. 7/8, p. 104 (Film visti a Cannes).

Grande caldo per il racket della droga — v. **Darker Than Amber**

Great Bank Robbery, The (Quel fantastico assalto alla banca) — **r.:** Hy Averback - **asr.:** Jack Cunningham, Fred Gammon - **s.:** dal romanzo di Frank O'Rourke - **sc.:** William Peter Blatty - **f.** (Panavision, Technicolor): Fred J. Koenekamp - **f. II[a] unità:** Mark Davis - **f. riprese aeree:** Jack Willoughby - **es.:** Ralph Webb - **scg.:** Jack Poplin - **arr.:** William L. Kuehl - **cor.:** Miriam Nelson - **c.:** Moss Mabry - **m.:** Nelson Riddle - **sv.m.:** Jonny Bourke - **ca.:** Sammy Kahn, James Van Heusen - **tdt.:** Don Record - **int.:** Zero Mostel (il rev. Pious Blue), Kim Novak (Lyda Kabanov), Clint Walker (Ben Quick), Claude Akins (Slade), Akim Tamiroff (papà Pedro), Larry Storch (Juan), John Anderson (Kincaid), Sam Jaffe (fratello Lilac), Mako (Eliot Fong), Elisha Cook jr. (Jeb), Ruth Warrick (la signora Applebee), John Fiedler (fratello Dismas), John Larch (lo sceriffo), Peter Whitney (fratello Jordan), Norman Alden (il grande Gregory), Grady Sutton (il rev. Sims), William Zuckert, Bob Steele, Ben Aliza, Mickey Simpson, Byron Keith, Kenny Endoso, Roy Ogata, George Sasaki, Yoneo Iguchi, Hiroshi Hissamuri, The Bob Mitchell Boys Choir - **p.:** Malcolm Stuart per Malcolm Stuart Productions - **pa.:** Richard Freed - **o.:** U.S.A., 1969 - **di.:** Dear-Warner Bros. - **dr.:** 95'.

Hornet's Nest — v. **Lupi attaccano in branco, I**

Impossibilità di essere normale L' — **v. Getting Straight**

Inafferrabile invincibile Mr. Invisibile, L' — **r.:** Anthony Dawson [Antonio Margheriti] **s.:** Mary Eller - **sc.:** Mary Eller, Luis Marquina - **f.** (Techniscope, Technicolor) **f.:** Alejandro Ulloa - **scg.:** Aurelio Grugnola - **mo.:** Otello Colangeli - **m.:** Carlo Savina - **int.:** Dean Jones (Peter Denwell), Gastone Moschin (Harold), Ingeborg Schoener (Irene), Peter Carsten (Pomeranz), Roberto Camardiel (Beithel), Rafael Alonzo (Flauvin), Alan Collins [Luciano Pigozzi] (Raymond), Amalia de Isaura (madame Spot), Marco Morelli (Archer); Franco Ressel (il poliziotto), Giacomo Furia (il fattorino), Ignazio Leone (un domestico di Casa Spot), Tom Felleghi (il generale americano), Kalam Shamsuddin (il prof. Indiano), Bruno Boschetti, Liana Del Balzo, Mirella Pamphili, il cane Dylin (Geremia) - **p.:** Edo Cinemat., Roma / Producciones Cinemat. DIA, Madrid / Peter Carsten Prod., München - **o.:** Italia - Spagna - Repubblica Federale Tedesca, 1970 - **di.:** Italnoleggio.

Indio Black, sai che ti dico: sei un gran figlio di... — **r.:** Frank Kramer [Gianfranco Parolini] - **s., sc.:** Renato Sero, Gianfranco Parolini - **f.** (Technicolor): Sandro Mancori - **scg.:** Pierluigi Basile - **c.:** Claudio De Santis - **mo.:** Gianfranco Parolini, Salvatore Avantario - **m.:** Bruno Nicolai - **int.:** Yul Brynner (Indio Black), Dean Reed (Ballantine), Pedro Sanchez (Escudo), Gerard Herter (il colonnello Von Skimmel), Gianni Rizzo, Sal Borgese, Franco Fantasia, Joseph Persaud, Susan Scott [Nieves Navarro], Andrea

Scotti, Luciano Casamonica, Salvatore Billa, Massimo Carocci - **p.**: Alberto Grimaldi per Produzioni Europee Associate - **o.**: Italia, 1970 - **di.**: P.E.A. (reg.).

Intrigo pericoloso — v. **Man Who Had Power over Women, The**

Kremlin Letter, The (Lettera al Kremlino) — **r.**: John Huston - **asr.**: Gus Agosti, Carlo Cotti - **s.**: dal romanzo di Noel Behn - **sc.**: John Huston, Gladys Hill - **f.** (Panavision, De Luxe Color): Ted Scaife - **scg.**: Ted Haworth Elven Webb - **arr.**: Dario Simone - **c.**: John Furniss - **mo.**: Russel Lloyd - **m.**: Robert Drasnin - **so.**: Basil Fenton, Renato Cadueri - **int.**: Richard Boone (Ward), Bibi Andersson (Erika Boeck), Max von Sydow (il colonnello Vladimir Kosnov), Patrick O'Neal (il tenente Charles Rone), Orson Welles (Aleksei Bresnavitch), Ronald Radd (Potkin), Nigel Green (Janis) Dean Jagger (« Il grassatore »), Lila Kedrova (madame Sophie), Barbara Parkins (B.A.), George Sanders (« The Warlock »), Raf Vallone (« il fabbricante di bambole »), Michael MacLiammoir (la « Dolce Alice »), Sandor Eles (Grodin), Niall MacGinnis (« Erector Set »), Anthony Chinn (Kitai), Guy Deghy (il professore), John Huston (l'ammiraglio), Fulvia Ketoff (Sonia), Vonetta McGee (una negra), Marc Lawrence (il prete), Cyril Shaps (il medico della polizia), Christopher Sanford (Rudolph), Hana-Maria Pravda (la signora Kazar), Ludmilla Dudarova (la signora Potkin), Dimitri Tamarov (Ilya), Pehr-Olof Siren (l'addetto all'ospitalità), Daniel Smid (un cameriere), Laura Forin (Elena), Victor Beaumont (il dentista), Saara Rannin (la madre di Mikhail), Rune Sandlunds (Mikhail), Sacha Carafa (la signora Grodin), Steve Zacharias - **dp.**: David Anderson - **p.**: Carter De Haven, Sam Wiesenthal per 20th Century Fox - **o.**: U.S.A., 1969 - **di.**: 20th Century Fox - **dr.**: 121'.

Lacrime d'amore — **r.**: Mario Amendola - **s., sc.**: M. Amendola, Bruno Corbucci - **f.** (Techniscope, Technicolor): Fausto Rossi - **scg.**: Umberto Turco - **mo.**: Antonio Siciliano - **m.**: Vito Di Tommaso - **int.**: Mal (Reg), Silvia Dionisio (Paola Moriconi), Gianna Serra (Barbara), Francesco Mulé (sor Domenico Meniconi), Ferruccio Amendola, Carlo Delle Piane, Umberto D'Orsi, Mirella Pamphili, Ignazio Leone, Dino Curcio, Paolo Bonacelli, Gino Ravazzini, Fabio Frizzi, Carla Bertellini - **p.**: Euro, Explorer Film '58 - **o.**: Italia, 1970 - **di.**: Euro International.

Leo the Last (Leone l'ultimo) — **r.**: John Boorman - **asr.**: Allan James - **s.**: dalla commedia « The Prince » di George Tabori - **sc.**: William Stair, John Boorman - **f.** (De Luxe Color): Peter Suschitzky - **es.**: John Richardson - **scg.**: Tony Woollard - **mo.**: Tom Priestley - **m.** e **ca.**: Fred Myrow - **int.**: Marcello Mastroianni (il principe Leone), Billie Whitelaw (Margaret), Calvin Lockhart (Roscoe), Glenna Forster Jones (Salambò), Graham Crodwen (Max), Gwen Frangcon-Davies (Hilda), David De Keyser (David), Vladek Sheybal (Laszlo), Keefe West (Jasper), Kenneth J. Warren (Kowalski), Patsy Smart (la signora Kowalski), Ram John Holder (un predicatore negro), Thomas Buson (Madi), Tina Solomon (la signora Madi), Brinsley Forde (Bip), Robert Redman, Macolm Redman e Robert Kennedy (i figli dei Madi), Phyllis McMahon (la prostituta bionda), Princesse Patience (la prostituta negra), Ishaq Bux (il direttore del supermarket), Bernard Boston e Roy Stewart (guardie del corpo di Jasper), Lucita Lijertwood (la signora che si lamenta), Doris Clark (la signora che canta) - **dp.**: James M. Crawford - **p.**: Irwin Winkler e Robert Chartoff per Char-Wink-Boor - **o.**: Gran Bretagna, 1969 - **di.**: Dear-United Artists - **dr.**: 104'.

Leo, ultimo erede di una monarchia tramontata, vive a Londra, vuole fare del bene al prossimo, ma non riesce ad avvicinarsi agli altri su un piano umano, di vera comprensione. Alla fine dovrà buttare all'aria persino la vecchia casa in cui abitava, in cui — accanto a lui, timido e schivo — un bieco ed esaltato Laszlo gli organizzava macabre riunioni di fedelissimi legittimisti, per non essere sospettato di interessi equivoci anche al momento di compiere sinceramente delle buone azioni e per ricominciare davvero una nuova vita libera. Naturalmente nella vicenda c'è anche una storia per così dire d'amore e di morte, quella di Salambò, bella ragazza negra maltrattata dalla vita e dalla polizia, del suo fidanzato Roscoe arrestato per furto e di Leo che vuole aiutare la ragazza e se ne innamora. Carico di simbolismi, il film non riesce a sopportarli, anche Mastroianni — Leo — ne è schiacciato, arriva nei momenti migliori a imitare se stesso (chissà perché?) nei panni del « professore » de I compagni. *I significati della storia sono trasparenti, un ritorno all'umanità, alla semplicità, alla genuinità dei sentimenti; la via scelta per individuarli sempre tortuosa — inutilmente tortuosa — e spesso arida, vecchia (le commedie « ungheresi » di alcuni decenni fa), insoddisfacente.* (G.G.)

Lettera al Kremlino — v. **Kremlin Letter, The.**

Liberation of L.B. Jones, The (Il silenzio si paga con la vita) — **r.**: William Wyler.
V. giudizio di Guido Cincotti e dati in questo fascicolo, p. 129 (Film visti a Sorrento).

Lupi attaccano in branco, I / Hornet's Nest — **r.**: Franco Cirino - **s.**: S.S. Schweitzer - **sc.**: Renzo Cerrato, Luciano Vincenzoni - **f.** (Technicolor): Gabor Pogany - **mo.**: Roberto Silvi, Terry Williams - **m.**: Ennio Morricone - **int.**: Rock Hudson (il tenente Turner), Sylva Koscina (Bianca), Sergio Fantoni (Von Hecht), Jacques Sernas (il maggiore Taussig), Giacomo Rossi Stuart (Schwalberg), Mark Colleano (Aldo), Mauro Gravina (Dino), Max Turilli (Carlo), Amos Davoli (Scarpi), Alain Chamas, Federico Unger, Larry Dolgin, Jacques Stany, Stefano Oppedisano, Tom Felleghi - **p.**: Produzioni Associate Delphos, Roma / Triangle Production, Los Angeles - **o.**: Italia - U.S.A., 1970 - **di.**: Dear-United Artists.

Ma chi t'ha dato la patente? — **r.**: Nando Cicero - **s.**: Mario Amendola, Bruno Corbucci, Mario Di Nardo, Nando Cicero - **sc.**: Amedeo Sollazzo, Nando Cicero - **f.** (Eastmancolor): Aldo Giordani - **scg.**: Amedeo Mellone, Silvana Pantani - **mo.**: Lina Caterini - **m.**: Carlo Rustichelli - **int.**: Franco Franchi (Franco), Ciccio Ingrassia (Ciccio), Willy Van Der Valke (Deborah), Raika Yuri (Jane), Eugene Walter (zio Jeff), Angela Luce, Renato Baldini Aldo Bufi Landi, Gino Pagnani, Nino Terzo, Edda Ferronao, Clara Bindi, Ignazio Leone, Nino Vingelli, Giorgio Dolfin, Carla Mancini - **p.**: Luigi Rovere per Goriz Film S.p.A. - **o.**: Italia, 1970 - **di.**: Cineriz.

Mandrillo, Il — v. **Bengelchen liebt Kreuz und Quer**.

Människor möts och ljuv musik uppstår i hjärtat / Mennesker modes og sod musik opstår i hjertet (Quando due corpi s'incontrano, una dolce musica...) — **r.**: Henning Carlsen - **asr.**: Anja Breien - **s.**: da un romanzo di Jens August Schade - **sc.**: Poul Borum, Henning Carlsen - **f.** (in tinta): Henning Kristiansen - **scg.**: P.A. Lundgren - **c.**: Ulla Britt Söderlund, Lotte Ravnholt - **cor.**: Eske Holm - **mo.**: Henning Carlsen - **m.**: Krzysztof Komeda - **so.**: Erik Jensen - **int.**: Harriet Andersson (Sofia Petersen), Preben Neergaard (Sjalof Hansen), Eva Dahlbeck (Devah Sorensen), Erik Wedersoe (Hans Madsen), Lone Rode (Evangeline Hansen), Georg Rydeberg (Falconetti), Lotte Horne (Mithra), Bent Christensen (Ramon Salvador), Elin Reimer, Knud Rex, Eske Holm, Mona Chong, Cassandra Mahon, Zito Kerras, Ove Rud, Lotte Tarp, Benny Juhlin, Arne Weel, Claus Nissen Armand Miehe, Jimmie Moore, Per Gundmann - **dp.**: Bjarne Westergaard, J.O. Bohlin, Robert McCarty - **pe.**: Bertil Ohlsson - **p.**: Göran Lindgreen e Henning Carlsen per Henning Carlsen - Nordisk Films, Copenaghen / Sandrew Film, Stoccolma - **o.**: Danimarca - Svezia, 1967 - **di.**: regionale - **dr.**: 100'.

Man Who Had Power over Women, The (Intrigo pericoloso) — **r.**: John Krish - **asr.**: Barry Langley - **s.**: dal romanzo di Gordon Williams - **sc.**: Alan Scott, Chris Bryant - **f.** (Eastmancolor): Gerry Turpin - **scg.**: Colin Grimes - **c.**: Brian Cox - **mo.**: Thom Nobles - **m.**: John Mandel - **so.**: Brian Marshall - **tdt.**: David Steen - **int.**: Rod Taylor (Peter Reaney), Carol White (Jody Pringle), James Booth (Val Pringle), Penelope Horner (Angela Reaney), Charles Korvin (Alfred Felix), Alexandra Stewart (Frances), Keith Barron (Jake Braid), Clive Francis (Barry Black), Marie-France Boyer (Maggie), Magali Noël (signora Franchetti), Geraldine Moffat (Lydia Blake), Wendy Hamilton (Mary Gray), Ellis Dale (Norman), Philip Stone (il padre di Angela), Sara Booth (Sarah Pringle), Matthew Booth (Mark Pringle), Jimmy Jewel (il signor Pringle), Patrick Durkin (Herbie), Virginia Clay (la signora Pringle), Diana Chance (Stripper), Ruth Trouncer (la signora Gray), Paul Farrell (il padre di Reaney) - **dp.**: David Korda - **pe.**: Leonard Lightstone - **p.**: Judd Bernard e Patricia Casey per Kettledrum Productions - **pa.**: Rodlor Inc. - **o.**: Gran Bretagna, 1970 - **di.**: Euro International - **dr.**: 90'.

Mennesker modes og sod musik opstår i hjertet — v. **Människor möts och ljuv musik uppstår i hjärtat**

Mickey Mouse Anniversary Show (Topolino Story) — Comprende: **Mickey's Service Station** (1935), **Mickey's Fire Brigade** (Topolino pompiere, 1935), **Thru the Mirror** (1936), **Lonesome Ghosts** (Topolino e i fantasmi, 1937), **Mickey's Trailer** (1938), **Beach Picnic** (1939), **Mickey's Surprise Party** (1939), **Tugboat Mickey** (1940), **Symphony Hour** (1942), **Mickey's Delayed Date** (1947), **Mickey and the Seal** (1948); ed estratti, tra gli altri, da **Mickey Mouse in Plane Crazy** (1928), **Steamboat Willie** (1928), **Mickey's Gala Premier** (1933), **Hawaiian Holiday** (1937) - **p.**: Walt Disney Prod. - **o.**: U.S.A., 1970 - **di.**: C.I.C. (Antologia di « shorts » a disegni animati, alcuni in Technicolor, prodotti da Walt Disney).
V. articolo di Gianni Rondolino in questo fascicolo, p. 105.

Milanesi ammazzano il sabato, I — v. **Morte risale a ieri sera, La**

Model Shop (L'amante perduta) — **r.**: Jacques Demy - **asr.**: Herbert Willis - **s., sc.**: Jacques Demy - **f.** (Technicolor): Michel Hugo - **scg.**: Kenneth A. Reid - **arr.**: Anthony Mondello - **c.**: Rita Riggs, Gene Ashman - **mo.**: Walter Thompson - **m., ca.**: Spirit - **m.**

classica: da Bach, Schumann, Rimsky-Korsakov (« Scheherazade ») - **so.:** Charles J. Rice - **int.:** Anouk Aimée (Lola), Gary Lockwood (George Matthews), Alexandra Hay (Gloria), Carol Cole (Barbara), Severn Darden (l'uomo corpulento), Tom Fielding (Gerry), Neil Elliot (Fred), Jacqueline Miller (I[a] modella), Anne Randall (II[a] modella) Duke Hobbie (David), Craig Littler (Rob), Hilarie Thompson (ragazza hippie), Jeanne Sorel (la segretaria), Jon Lawson (Tony) - **p.:** Jacques Demy per la Columbia - **o.:** U.S.A., 1968 - **di.:** Magna (reg.) - **dr.:** 92'.

Lola *(1960) fu soprattutto un bel ritratto femminile, colto con delicatezza. Ritroviamo lo stesso personaggio, la medesima attrice, in un suo breve incontro americano con un giovane architetto destinato a finire in Vietnam. Ma in questa sortita oltreoceano Demy sposta l'angolo visuale, centra l'attenzione sul personaggio maschile. E, attraverso il vagare del giovanotto per Los Angeles, scopre suggestioni inconsuete in una città logorata dall'abuso fattone dal cinema. Agglomerato di edifici senza volto e di strade senza carattere, Los Angeles sembra affascinare i cineasti stranieri che vi approdano per la prima volta: si pensi alle dense immagini di* Smog *di Franco Rossi. Demy la vede a colori, con la tavolozza tenue e morbida che gli è consueta; e ancora una volta fa di uno sfondo cittadino — la Nantes di* Lola, *la Cherbourg dei* Parapluies *— la topografia spirituale di un incontro d'anime. Lola è, qui, poco più che un'apparizione: la lievità della sua figura avvolta in un abito bianco, quasi senza peso, come di un'immagine sognata e inaccessibile. Il suo stesso mestiere — si spoglia in un « model shop » per il gusto di fotografi* voyeurs *— non si giova di determinazioni realistiche ma sembra ancora appartenere a un mondo di evocazione. Tale appare a George, in un incontro fatto di silenzi, di sospensioni, di reticenze, di vibrazioni sottili. La crisi di George — il timore della guerra, della morte — corrisponde alla crisi di Lola, che è stata abbandonata dal marito ed ha a sua volta abbandonato un figlio in Francia. L'incontro fra i due è chiaramente illusorio: dopo un notte d'amore Lola sparisce, e a George non resta che sussurrare al telefono, a un'interlocutrice indifferente, quel che non ha potuto dire a Lola: « Avrei voluto ricominciare. Bisogna sempre tentar di ricominciare... ». Il romanticismo di Demy è talmente scoperto da risolversi in autenticità di sentimento, che trova, peraltro, le vie di un'adeguata resa stilistica. Cinema di silenzi, privo di grande respiro, che recupera i modi di un datato « Kammerspiel » intimistico ma li grava di un senso di angoscia tutto contemporaneo.* (G.C.)

Modification, La / La moglie nuova — r.: Michel Worms - **asr.:** Björn Johansen - **s.:** dal romanzo omonimo di Michel Butor (edito in Italia da Mondadori con il titolo « La modificazione ») - **sc.:** Raphaël Cluzel, M. Worms - **f.** (Eastmancolor): Daniel Vogel - **scg.:** naturale - **mo.:** Charles Bretoneiche e Georges Alépée - **m.:** Francis Lai - **int.:** Maurice Ronet (Léon Delmont), Sylva Koscina (Cecile), Emmanuelle Riva (Henriette), Luis Masson (Durieu), Frédérique Jeantet (Jacqueline), Bernard Jeantet (Thomas), Patrick Jeantet (Henry), Simone Boris, Roger Imbert, Silvana Jachino, Guy Lore, Roberto Messina, Dominique Michalak, Jolanda Modio, Jacques Point - **p.:** O.C.F. René Thevenet Productions, Paris / Fono Roma, Roma - **o.:** Francia-Italia, 1970 - **di.:** International Film Co.

Monte Walsh (Monty Walsh, un uomo duro a morire) — **r.:** William A. Fraker - **s.:** dal romanzo di Jack Schaeffer - **sc.:** Lukas Heller, David Z. Goodman - **f.** (Panavision, Technicolor): David M. Walsh - **scg.:** Phil Abramson - **mo.:** Dick Brockway - **m.:** John Barry - **int.:** Lee Marvin (Monty Walsh), Jack Palance (Chet Rollins), Mitch Ryan (Shorty Austin), Jeanne Moreau (Martine Bernard), Jim Davis (Cal Brennan), John Bear Hudins (Sonny Jacobs), Ray Guth (Sunfish Perkins), John Mckee (Petey Williams), Michael Conrad (Dally Johnson), Tom Heaton (Sugar Wyman) - **p.:** Hal Landers e Bobby Roberts per Palladian Pictures, Cinema Center Films - **o.:** U.S.A., 1969 - **di.:** Titanus.

Un western malinconico, e nei western come questo la trama non conta gran che: Monty Walsh e i suoi amici, uno dei quali — Shorty — lo tradisce; Monty e la sua amica Martine, che muore come Violetta nell'ultimo atto. Siamo al di là dell'epopea, chiaramente, al tramonto di un mito, con delicatezza, ma inesorabilmente. Monty dà la caccia fino alla fine a Shorty, malgrado gli sia in qualche modo affezionato, e inesorabilmente il suo braccio giustiziere colpisce l'avversario. Infine raccoglie una ciocca dei capelli di Martine. Un film di respiro non grande, ma delicato, nel complesso, e in fondo in fondo non privo di originalità. (G.G.)

Morte risale a ieri sera, La (I milanesi ammazzano il sabato) / Gemordet wird nur Samstags — r.: Duccio Tessari - **s.:** dal romanzo di Giorgio Scerbanenco - **sc.:** Biagio Proietti, D. Tessari, Arthur Brauner - **f.** (Eastmancolor, colore della Tecnostampa): Lamberto Caimi - **scg.:** Enrico Tovaglieri - **mo.:** Mario Morra - **m.** Gianni Ferrio (le canzoni sono cantate da Mina) - **int.:** Raf Vallone (Amanzio Berzaghi), Frank Wolff (Duca Lam-

berti), Gabriele Tinti (Mascaranti), Gigi Rizzi (Salvatore Carasanto), Gill Bray (Donatella Berzaghi), Eva Renzi (Livia), Beryl Cunningham (prostituta negra), Checco Rissone, Wilma Casagrande, Marco Mariani, Nicky Zuccolà, Helga Machaty, Riccardo De Stefanis, Giorgio Dolfin - **p.:** Giuseppe Tortorella per Slogan Film, Lombard Film (Milano), Filmes (Roma) / CCC Filmkunst (Berlin) - **o.:** Italia-Repubblica Federale Tedesca, 1970 - **di.:** Titanus.

Ned Kelly (I fratelli Kelly) — **r.:** Tony Richardson - **asr.:** Andrew Grieve - **s., sc.:** T. Richardson, Ian Jones - **f.** (Technicolor): Gerry Fisher - **scg.:** Jocelyn Herbert, Andrew Sanders - **mo.:** Charles Rees - **m.:** Shel Silverstein - **ca.:** « Ned Kelly », « The Wild Colonial Boy », « Son of a Scoundrel », « Shadow of the Gallows », « Lonigan's Widow », « Stony Cold Ground », « The Kellys Keep Comin' » « Marchin' in the Evenin' », « Blame It on the Kellys », « Pleasures of a Sunday Afternoon », « Hey Ned », cantate da Waylon Jennings - **so.:** Ian Masters, Peter Keen - **int.:** Mick Jagger (Ned Kelly), Allen Bickford (Dan Kelly), Geoff Gilmour (Steve Hart), Mark McManus (Joe Byrne), Serge Lazareff (Wild Wright), Peter Summer (Tom Lloyd), Ken Shorter (Aaron Sherritt), James Elliott (Pat O'Donnell), Clarissa Kaye (la signora Kelly), Diane Graig (Maggie Kelly), Susan Lloyd (Kate Kelly), Alexi Long (Grace Kelly), Bruce Barry (George King), Janne Wesley (Caitlyn), Ken Goodlet (Nicholson), Nigel Lovell (Standish), Martyn Sanderson (Fitzpatrick), Robert Bruning (il sergente Steele), John Laws (Kennedy), Liam Reynolds (Lonigan), Lindsay Smith (Mc Intyre), John Gray (Stratton), Reg Gorman (Bracken), John Hopkins (O'Connor), Peter Whittle (Devine), Anne Harvey (la signora Devine), Bill Charlton (Richards), Graham Keating (I° cavalleggero), Bill Hunter (un ufficiale), Ben Blakeney (un esploratore), Frank Thring (il giudice Barry), Alexander Cann (McInnes), Gerry Duggan (padre O'Hea), John Dease (Whitty), Andrew Sanders (Farrell), Patsy Dance (la signora Whitty), Erika Crowne (la signora Farrel), Tony Bazell (Scott), Jessica Noad (la signora Scott), Colin Tilley (l'impiegato di banca), Tim Van Rellim e Patrick McCarville (cacciatori), Kamahl (Gloster), Ronald Goding (Casement), Gordon McDougall (Tarleton), Clifford Neate (Living), Brian Niland (Mackie), Doreen Warburton (la signora Jones), Gary Fisher (Jack Jones), Karin Altman (Jane Jones), David Copping (Curnow), Penny Stehli (la signora Curnow), Shirley May Donald (la signora Byrne), Mary Marshall (la signora Barry), Claire Balmford (Nel Sherritt), Kurt Beimel (Anton Wicks) Moshe Kedem (Baumgarten), Keith Peterson (l'arbitro), Terry Erwin (il cinese), Jack Allan (Melbourne), Harry Kelly (un aborigeno), Francis Yin - **dp.:** Gavrik Losey - **p.:** Neil Hartley per Woodfall - **o.:** Gran Bretagna, 1970 - **di.:** Dear-United Artists - **dr.:** 103'.

Nice Girl Like Me, A (Candida, dove vai senza pillola)? — **r.:** Desmond Davis - **asr.:** Ronnie Appleton - **s., sc.:** Anne Piper, Desmond Davis - **f.** (Eastmancolor): Gil Taylor, Manny Wynn - **scg.:** Ken Bridgeman - **mo.:** Ralph Sheldon - **m.:** Pat Williams - **int.:** Barbara Ferris (Candida), Harry Andrews (Savage), Gladys Cooper (zia Mary), Bill Hinnant (Ed), James Villiers (Freddie), Joyce Carey (zia Celia), Christopher Guinee (Pierre), Fabia Drake (miss Grimsby), Irene Prador (madame Dupont), Eric Chitty (il vicario), Totti Truman Taylor (miss Carter), John Serret (l'accompagnatore al museo), Ann Lancaster (miss Garland), Tom Gill (un doganiere), Shelagh Wilcox (la suora dell'ospedale), Sue Whitman (l'infermiera), Carol Gillies (Marie), Douglas Wilmer (il medico della clinica), Barbara Keogh (l'infermiera della Maternità), David Armour (Newton), Carmen Carpoldi (la signora Lamplugh), Bill Clancy (Lamplugh), Nichola Cowper (Valentina a sei mesi), Rebecca Bridge (Valentina a 12 mesi), Angelina Jones (Angelina a 6 mesi), Kate Harman (Angelina a 12 mesi), Robert Sisaway, Beryl Cook, Sidney Johnson, Bartlett Mullens, John Clive, Sylvia Tysick, Sarah Golding, Cunitia Knight, Christine Dingle, Terry Duggan, Sorrel Breunig, Alistair Hunter, Miriam Margolyes - **dp.:** Bruce Sharman - **pe.:** Leonard Lightstone - **p.:** Roy Millichip per Anglo Embassy Productions, Partisan - **o.:** Gran Bretagna, 1969 - **di.:** Euro International - **dr.:** 90'.

Ninì Tirabusciò, la donna che inventò la mossa — **r.:** Marcello Fondato - **ar.:** Stefano Rolla - **s., sc.:** M. Fondato - **f.** (Technicolor): Carlo Di Palma - **om.:** Sebastiano Celeste, Gianni Antinori - **scg.:** Flavio Mogherini - **arr.:** Massimo Tavazzi - **c.:** Adriana Berselli - **cor.:** Gino Landi - **t.:** Nilo Jacoponi - **mo.:** Sergio Montanari - **m.:** Carlo Rustichelli - **fo.:** Mario Celentano - **int.:** Monica Vitti (Maria Sarti/Ninì Tirabusciò), Gastone Moschin (il delegato di polizia Mariotti), Pierre Clementi (Francesco, poeta futurista), Peppino De Filippo (il giudice), Carlo Giuffré (Antonio, il musicista), Sylva Koscina (la baronessa di Valdarno), Salvo Randone (l'attore Vincelli) Claude Rich (Paolo di Sergeno), Nino Taranto (il prestigiatore), Luigi De Filippo (il Pubblico Ministero), Fanfulla (il proprietario del Café Chantant), Lino Banfi (Nicola Maldacea), Toni Ucci (Nando), Angela Luce (la partner di Nando), Ennio Balbo (un generale), Marisa Merlini (una signora) - **p.:** Silvio Clementelli per Clesi Cinemat. - **o.:** Italia, 1970 - **di.:** Euro International.

Una commedia con accenti a volte di costume, più spesso comici (almeno nelle intenzioni), ambientata negli anni che vanno dall'inizio del secolo al 1915. La commedia, se non è sempre tesa nelle situazioni e nel dialogo, decade però dalla propria funzione o

di satira o di divertimento; o da entrambe: come in questo caso. Le ripetizioni e la monotonia predominano, nella stanchezza della sceneggiatura e della regìa: il brano del tango e quello della prima uscita della protagonista sul palcoscenico sono i soli di qualche spirito. Il resto è ordinaria, troppo ordinaria amministrazione, malgrado la simpatia suscitata dalla bravura di Monica Vitti e di Gastone Moschin. (G. G.)

Non è più tempo d'eroi — v. **Too Late the Hero**

Non si uccidono così anche i cavalli? — v. **They Shoot Horses, Don't They?**

Oh, Wath a Lovely War! (Oh, che bella guerra!) — **r.:** Richard Attenborough - **asr.:** Claude Watson - **s.:** dalla commedia musicale di Joan Littlewood, adattata dal lavoro radiofonico di Charles Chilton « The Long, Long Trail » - **sc.:** Len Deighton - **f.** (Panavision, Technicolor): Gerry Turpin - **scg.:** Don Ashton e Harry White - **arr.:** Peter James - **es.:** Ron Ballanger - **cor.:** Eleanor Fazan - **c.:** Anthony Mendleson - **mo.:** Kevin Connor - **m.:** Alfred Ralston - **ca.:** « Oh! What a Lovely War », « Oh I Do Like to Be beside the Seaside », « Belgium Put the Kibosh on the Kaiser », « Are We Downhearted? », « Your King and Country Need You », « I'll Make a Man of You », « We're'ere Because We're'ere », « Pack Up Your Troubles », « Heilige Nacht », « Christmas Day in the Cookhouse », « Goodbyee », « Gassed », « Comrades », « Hush Here Comes a Whizzbang », « There's a Long, Long Trail », « Rule Britannia », « I Don't Want to be a Soldier », « Mademoiselle from Armentieres », « The Moon Shines Bright on Charlie Chaplin », « Adieu la Vie », « They Were Only Playing Leapfrog », « Forward Joe Soap's Army », « We are Fred Karno's Army », « When this Lousy War is Over », « Whiter Than the Whitewash on the Wall », « I Want to Go Home », « The Bells of Hell », « Never Mind », « Far Far from Wipers », « If You Want the Old Battalion », « Keep the Home Fires Burning », « Over There », « They'll Never Believe Me » - **so.:** Don Challis, Brian Holland - **tdt.:** Raymond Hawkey - **cs. militare:** Major-General Sir Douglas Campbell - **int.:** Ralph Richardson (sir Edward Grey), Meriel Forbes (Lady Grey), Wensley Pithey (l'arciduca Franz Ferdinand), Ruth Kettlewell (sua moglie, la duchessa Sofia), Ian Holm (il presidente Poincaré), John Gielgud (il conte Leopold von Berchtold), Kenneth More (il Kaiser Guglielmo II), John Clements (il generale von Moltke), Paul Daneman (lo zar Nicola II), Jack Hawkins (l'imperatore Francesco Giuseppe), Joe Melia (un fotografo), John Hussey (il soldato alla finestra), Kim Smith (Dickie Smith), Mary Wimbush (Mary Smith), Paul Shelley (Jack Smith), Wendy Allnutt (Flo Smith), John Rae (nonno Smith), Kathleen Wileman (Emma Smith a 4 anni), Corin Redgrave (Bertie Smith), Malcolm McFee (Freddie Smith), Colin Farrell (Harry Smith), Maurice Roëves (George Smith), Angela Thorne (Betty Smith), John Mills (Sir Douglas Haig), Julia Wright (il suo segretario), Jean Pierre Cassel (un colonnello francese), Penny Allen (la ragazza del Coro), Maggie Smith (la stella del Music Hall), David Lodge (il sergente addetto al reclutamento), Michael Redgrave (il generale sir Henry Wilson), Laurence Olivier (sir John French), Peter Gilmore (il soldato Burgess), Vanessa Redgrave (Sylvia Pankhurst), Richard Howard (un giovane soldato), John Trigger (l'ufficiale alla stazione), Ron Pember (il caporale alla stazione), Juliet Mills (l'infermiera alla stazione), Nanette Newman (altra infermiera alla stazione), Susannah York (Eleanor), Dirk Bogarde (Steohen), Norman Jones (I soldato scozzese), Andrew Robertson (II soldato scozzese), Ben Howard (III soldato scozzese), Angus Lennie (IV soldato scozzese), Brian Tipping (V soldato scozzese), Christian Doermer (Fritz), Tony Vogel (un soldato tedesco), Paul Hansard (un ufficiale tedesco), John Woodnutt (un ufficiale inglese), Tony Thanwnton (un ufficiale al telefono), Cecil Parker (sir John), Zeph Gladstone (il suo autista), Isabel Dean (la moglie di sir John French), Guy Middleton (il generale sir William Robertson), Natasha Parry (sua moglie), Cecilia Darby (la moglie di sir Henry Wilson), Phyllis Calvert (lady Haig), Vincent Ball (un soldato australiano), Charles Farrell (un policeman), Derek Newark, Stanley Mc Geagh, Stanley Lebor, Robert Flemyng, Thorley Walters, Norman Shelley, Raymond S. Edwards, Freddie Ascott, Edward Fox, Geoffrey Davies, Christian Thorogood, Paddy Joyce, John Dunhill, John Owens, P.G. Stephens, Clifford Mollison, Dorothy Reynolds, Harry Locke, George Ghent, Michael Bates, Pia Colombo, Anthony Ainley, Gerald Sim, Maurice Arthur, Arthur White, Christopher Cabot, Fanny Carby, Marianne Stone, Christine Noonan, Charlotte Attenborough - **p.:** Brian Duffy, R. Attenborough, Mark Davidson per Accord, Paramount - **o.:** Gran Bretagna, 1969 - **di.:** Paramount - **dr.:** 144'.

Il film mantiene la forma della commedia — per così dire — da camera, per tentare di raccogliere unitariamente non solo il clima satirico ma soprattutto i personaggi del « gioco », differenti pedine a rappresentare sfumature differenti di quella che è molto eufemisticamente la « bella guerra » di sempre. La satira c'è, ma molto « per bene », meno caustica dell'originale per l'aria di « rappresentazione » che è tutt'uno con la vicenda e per il tono di astrazione in cui essa si svolge. Principalmente per queste ragioni il film è una nobile ma arida iniziativa, bene interpretata da una serie di « commedianti » di primissimo piano e di altrettanta esperienza. (G. G.)

Omicidio al neon per l'ispettore Tibbs — v. **They Call Me Mister Tibbs!**

Operation Cross Eagles (Operazione Aquila) — **r.**: Casey Diamond - **s.**: dal romanzo « Commandos all'inferno » di Finley MacDonald - **sc.**: Vincent Forte, Ika Panajotovic - **f.** (Eastmancolor): Neil Joenson - **scg.**: Michael Lippert - **om.**: Darryl Middleton - **es.**: Dan Zinnerman - **m.**: Bobby Gutesha - **c.**: Sophia Vidal - **int.**: Richard Conte, Rory Calhoun, Phil Brown, Rita Dickinson, Daniel Thruston, Jack Vogt, Rick West, Aili King, Roland Bass, Lawrence Kinsley, Boris Cavazza, Aboul Rakwah, Dmytryk Bijing, Rence Kingsley, Arthur David, Rad Auden, Imytryk Bittenk - **p.**: Noble Films Productions Inc., - Los Angeles, in collab. con la Walter Reade Organisation/Ika Panajotovic - **o.**: U.S.A. - Jugoslavia, 1969 - **di.**: regionale.

Passeggiata sotto la pioggia di primavera — v. **Walk in the Spring Rain**

Passion, En (Passione) — **r.**: Ingmar Bergman - **asr.**: Arne Carlsson - **mo.**: Siv Kanälu - **altri int.**: Barbro Hjort Af Ornäs, Malin Ek, Britta Öberg, Marianne Karlbeck, Lennart Blomkvist - **dp.**: Lars-Owe Carlberg - **d.**: Lopert Pictures Corp. - **o.**: Svezia, 1969.

V. giudizio di Giacomo Gambetti e altri dati in « Bianco e Nero », 1970, nn. 5/6, p. 99 (Film visti a Cannes).

Perfect Friday (Colpo da 500 milioni alla National Bank) — **r.**: Peter Hall - **asr.**: Christopher Dryhurst - **s.**: C. Scott Forbes - **sc.**: Anthony Greville-Bell, C. Scott Forbes - **f.** (Eastmancolor): Alan Hume - **scg.**: Terence Marsh, Robert Laing - **arr.**: Hugh Scaife - **c.**: Kiki Byrne - **mo.**: Rex Pyke - **m.**: John Dankworth (nell'edizione italiana, risulta invece Raymond Leppard) - **int.**: Ursula Andress (Britt, Lady Dorset), Stanley Baker (Graham), David Warner (Lord Nicholas Dorset), Patience Collier (Nanny), T.P. McKenna (Smith), David Waller (Williams), Joan Benham (miss Welsh), Julian Orchard (Thompson), Trisha Mortimer (Janet), Ann Tirard (miss Marsh), Johnny Briggs (un tassista), Fred Griffiths e Sidney Jennings (altri tassisti), Hugh Halliday (il ciclista), Max Faulkner (un guardiano), Carleton Hobbs (Elderly Peer), Brian Peck (un autista), Patrick Jordan (un guardiano alla banca), Garfield Morgan (I ufficiale all'aeroporto), Derek Cox (II ufficiale all'aeroporto), Georgina Simpson (hostess), Howard Lang (un commesso di banca), Eric Longworth, Malcolm Johns, Barbara Ogilvie - **dp.**: John Bremer - **p.**: Jack Smith per Sunnymede Film Productions, A. Dimitri de Grunwald Production - **pa.**: William Kirby - **o.**: Gran Bretagna, 1970 - **di.**: Medusa - **dr.**: 95'.

Piacevoli esperienze di una giovane cameriera, Le — v. **Servante, La**

Presidente del Borgorosso Football Club, Il — **r.**: Luigi Filippo D'Amico - **s., sc.**: Sergio Amidei, Alberto Sordi, Adriano Zecca - **f.** (Techniscope, Technicolor): Sante Achilli - **scg.**: Umberto Turco - **mo.**: Antonio Siciliano - **m.**: Piero Piccioni - **int.**: Alberto Sordi (Benito Fornaciari), Tina Lattanzi (Amelia Fornaciari), Margherita Lozano (Erminia), Daniele Vargas (Don Ragazzoni), Carlo Taranto (l'allenatore sudamericano), Elena Pedemonte (la signora Guadalajaro), Rosita Torosh (la fidanzata di Benito), Carla Mancini (la moglie di un giocatore), Dante Cleri (il ragionier Braglia), Rossana Di Lorenzo (la cuoca), Omar Sivori (lui stesso), Teodoro Carrà, Giuliano Todeschini Rino Cavalcanti, Francesco Sormano, Franco Accatino - **p.**: Bruno Turchetto per P.A.C., Explorer Film '58 - **o.**: Italia, 1970 - **di.**: P.A.C. (reg.)

In Romagna muore, in un paese (immaginario), ma ricalcato all'ingrosso su alcuni modelli reali), il presidente della locale squadra di calcio, il Borgorosso, che è anche proprietario di una grande cantina vinicola. La moglie — dalla quale egli viveva separato da anni — e il figlio adulto, impiegato in Vaticano, si recano a Borgorosso, dove trovano la donna che conviveva con lo scomparso, e soprattutto si scontrano con un violento interesse locale per la squadra di calcio, interesse e « tifo » di cui ben presto il figlio del defunto si trova partecipe. Partecipe fino alle estreme conseguenze, fino a trascurare completamente gli interessi economici del paese, a dilapidare sostanze, a farsi ripudiare dai tifosi, a ripudiarli a loro volta, secondo le alterne sorti della classifica, fino a ritornare, sulle ali dell'entusiasmo popolare, con l'ingaggio di Omar Sivori (nella realtà un ex calciatore) cui legare le sorti a venire del Borgorosso. Un film tutto di superficie, tutto del « colore » più retorico e più esteriore, urlato in maniera rozza e volgare, malgrado i tentativi di fedeltà a un certo genuino sapore dialettale e popolaresco. L'unica chiave d'interesse in cui vederlo potrebbe essere questa: il « presidente » come Mussolini, un « ritorno » in Romagna, alla finestra di una casa di paese assediata dai tifosi inferociti, anziché alla ribalta a Roma, al balcone del palazzo. Ma anche in tal caso — oltre all'ambiguità del giudizio ideologico — ci sarebbero approssimazione e superficialità. Un film sul calcio di provincia e, comunque, sui presidenti delle società di calcio è ancora da fare. La Romagna, poi, è certamente un'altra cosa. (G. G.)

Prete sposato, Il — **r.**: Marco Vicario - **s., sc.**: M. Vicario - **f.** (Eastmancolor): Sandro D'Eva - **scg**: Flavio Mogherini - **mo.**: Nino Baragli - **m.**: Armando Trovajoli - **int.**: Lando Buzzanca (Don Salvatore), Rossana Podestà (Silvia), Salvo Randone (Don Clemente), Magali Noël (la contessa Bellini), Luciano Salce (monsignor Torelli), Enrico Maria Salerno (il religioso psichiatra), Silvia Dionisio (la contessina Liliana Bellini), Barbara Bouchet (la ragazza in motocicletta), Mariangela Melato (la cugina di Liliana), Pietro De Vico (l'organista), Eugenio Walter (l'onorevole), Emilio Bonucci, José Cruz, Karin Schubert, Wendy D'Olive, Isabella Savona - **p.**: Marco Vicario per Atlantica Cinemat., Roma / Terra Film, Berlino / Telcia Film, Madrid - **o.**: Italia-Repubblica Federale Tedesca-Spagna, 1970 - **di.**: C.I.D.I.F. (reg.)

Uno dei non pochi film che hanno còlto l'argomento di cronaca del celibato dei preti quale pretesto per una commedia cosiddetta di costume, ma in realtà centrata su un fiacco gusto erotico. Don Salvatore Maccagnone dalla Sicilia viene a Roma quale viceparroco e incontra di tutto, seminaristi tedeschi che spiano le coppiette e sfogliano giornali pornografici; una contessa feticista che, delusa da lui, riceve il monsignore suo superiore; un onorevole omosessuale che lo circuisce ma che deve fare i conti con l'autista geloso; ragazze di buona famiglia che in confessione gliene dicono di tutti i colori; e infine una prostituta che gli fa la corte e di cui poi egli stesso si innamora. E' immaginabile come, in una trama di questo genere, siano inserite ogni momento concessoni trasandate e banali. Il fatto più grave è che un film tutto farsa di bassa lega, pretenda poi di affrontare con serietà un problema importante: citando San Paolo, naturalmente. (G. G.)

Quando due corpi s'incontrano, una dolce musica... — v. **Människor möts och ljuv musik uppstår i hjärtat**

Quando le donne avevano la coda — **r.**: Pasquale Festa Campanile - **s.**: Umberto Eco - **sc.**: Lina Wertmüller, Ottavio Jemma, Marcello Coscia, P. Festa Campanile - **f.** (Eastmancolor): Franco di Giacomo - **scg., c.**: Enrico Job - **mo.**: Sergio Montanari - **m.**: Ennio Morricone - **int.**: Giuliano Gemma (Ulli), Senta Berger (Filli), Lando Buzzanca (Kao), Frank Wolff (Grrr), Lino Toffolo (Put), Aldo Giuffrè (Zog), Renzo Montagnani (Maluc), Francesco Mulé (Uto) Paola Borboni (la capo tribù), Melù Valente - **p.**: Silvio Clementelli per Clesi Cinematografica - **o.**: Italia, 1970 - **di.**: Euro International.

L'idea di Umberto Eco poteva anche essere originale e divertente: immaginare un'epoca preistorica in cui un gruppo di trogloditi maschi, rimasto per lungo tempo confinato in un'isola deserta, incontra per la prima volta una donna, una strana « animala », scoprendone a poco a poco le stuzzicanti possibilità. Purtroppo sceneggiatori e regista dimostrano una fantasia molto modesta e, quel che è peggio, una decisa mancanza di humor, puntando tutte le loro carte sulle risorse più facili: l'ovvia penuria di indumenti che a quell'epoca costringeva uomini e, soprattutto, donne ad andare in giro senza il benché minimo indumento intimo; l'invenzione di un linguaggio primitivo in cui la storpiatura delle parole serve appena a travestire i termini più scurrili del moderno romanesco; e tutta una serie di « gags » dalla grana molto grossa, spesso sorprendenti per volgarità e goffaggine. Particolarmente inattendibile, nei (pochissimi) panni dell'« animala », un'attrice come Senta Berger, dotata di troppa classe per non muoversi, nelle lande selvagge del paleolitico, come una « mannequin » a passeggio per via Veneto. L'unica succosa invenzione che ravviva qua e là un racconto fatto per palati molto facili e sprovveduti è il personaggio dall'inventore, reso con non banale piglio istrionesco da Lando Buzzanca. (A.B.)

Quante belle Serafine per le strade cittadine — v. **Engel von St. Pauli, Die**

Quel fantastico assalto alla banca — v. **Great Bank Robbery, The**

Ragazza di nome Giulio, La — **r.**: Tonino Valerii - **s.**: dal romanzo omonimo di Milena Milani (edito in Italia da Longanesi) - **sc.**: T. Valerii, Marcello Coscia, Bruno Di Geronimo, Mario Di Nardo, Francesco Mazzei - **ad.**: T. Valerii, Francesco Mazzei - **f.** (Techniscope, Technicolor): Vittorio Massi - **scg.**: Carlo Leva - **c.**: Gloria Cardi - **mo.**: Franco Fraticelli - **m.**: Riz Ortolani - **int.**: Silvia Dionisio (Jules), Gianni Macchia (Franco), Esmeralda Ruspoli (la madre di Jules), Anna Moffo (Lia), Maurizio Degli Esposti (Lorenzo), Livio Barbo (Amerigo), Roberto Chevalier (Camillo), Riccardo Garrone (il ginecologo), Ivano Staccioli (il professore di filosofia), Umberto Raho (il prete confessore), John Steiner (Luciano), Raul Martinez, Malisa Longo, Claudio Trionfi, Nino Nini - **p.**: Francesco Mazzei per Julia Film - **o.**: Italia, 1970 - **di.**: P.A.C. (reg.).

Revolutionary, The (Il rivoluzionario) — **r.**: Paul Williams.
V. giudizio di Guido Cincotti e altri dati in questo fascicolo, p. 131 (Film visti a Sorrento).

Servante, La (Le piacevoli esperienze di una giovane cameriera) — **r.**: Jacques Paul Bertrand - **asr.**: Philippe Gion, Mario Kirchner - **s., sc.**: J. P. Bertrand - **f.** (Eastmancolor): Guy Suzuki - **scg.**: Sydney Bettex - **mo.**: Claude Durand, Myriam Favreau - **m.**: Alain Goraguer - **int.**: France Anglade (Aline), Ulla Jacobson (Helga Marbois), Daniel Gélin (il dottor Robert Marbois), Gisela Hahn (Karin), Arlette Bersy (la madre di Aline), Luc Nicolas (François), Joseph Gaubert (il padre di Aline) - **p.**: Cedic-Méditérranée Cinéma / Roxy Film - **o.**: Francia-Repubblica Federale Tedesca, 1969 - **di.**: Medusa.

Sette uomini e un cervello (Criminal Symphony) — **r.**: Edward Ross [Rossano Brazzi] - **s.**: Oscar Brazzi - **sc.**: Sandro Continenza, Marcello Coscia, Rossano Brazzi - **f.** (Eastmancolor): Riccardo Younis - **scg.**: Mario Vanarelli - **mo.**: Giampiero Giunti - **m.**: Carlo Rustichelli - **int.**: Ann-Margret (Letizia), Rossano Brazzi (il professor Ross), Helen Chanel, Lando Buzzanca, Barbara Nichols, Gina Maria Hidalgo, Mimma Biscardi, Renzo Petretto, Osvaldo Pacheco, Alberto D'Alves, Rafael Carret, Juan Carlos Lamas, Javier Portales, Augusto Codecà, Alfonso Senatore, Nathan Pinzon - **p.**: Oscar Brazzi per Chiara Films Internazionali, Roma / Lom Pie Film, Buenos Aires - **o.**: Italia-Argentina, 1968 - **di.**: P.A.C. (reg.).

Silenzio si paga con la vita, Il — v. **Liberation of L.B. Jones, The**

Soldier blue (Soldato blu) — **r.**: Ralph Nelson.

V. giudizio di Guido Cincotti e altri dati in questo fascicolo, p. 132 (Film visti a Sorrento).

Splendori e miserie di Madame Royale — **r.**: Vittorio Caprioli - **s.**: Vittorio Caprioli, Enrico Medioli, Bernardino Zapponi, da un'idea di V. Caprioli - **f.** (Technicolor): Giuseppe Rotunno - **scg., c.**: Pier Luigi Pizzi - **mo.**: Ruggero Mastroianni - **m.**: Fiorenzo Carpi - **ca.**: F. Carpi e V. Caprioli - **int.**: Ugo Tognazzi (Alessio), Maurice Ronet (il commissario), Vittorio Caprioli (la « Bambola di Pechino »), Jenny Tamburi (Mimmina), Maurizio Bonuglia (Pino), Felice Massazzi (un travestito), Antonio Barlocco (altro travestito), Jon Gray, Piero Nistri, Gianni Solaro, Stefano Cattarossi, Luca Sportelli, Simonetta Stefanelli, Carlotta Mea, Tino Boriani, Ferdinando Murolo, Luciano Bonanni, Mirko Barodi, Eddy Nogaro, Giovanni Bachino, Dante Cleri, Elvira Cortese, Angela Colucci, Mario Mandalari, Enzo Spitoleri - **p.**: Ugo Santalucia per Mega, Roma / Societé Nouvelle de Cinématographie, Paris - **o.**: Italia-Francia, 1970 - **di.**: Panta (reg.).

Seguendo le peripezie di un invertito di mezza età, il corniciaio romano Alessio — che per aiutare una ragazzina un po' sventata (lasciatagli in casa da un amico) a cui è legato da affetto quasi materno, si lascia convincere, da un commissario di pochi scrupoli, a diventare confidente della polizia, finendo ammazzato da un sicario — Caprioli indaga con una certa finezza un mondo psicologico e un ambiente intristiti e decadenti, cogliendone la dimessa, indifesa umanità. Purtroppo il racconto non è rinvigorito da una salda costruzione strutturale e tematica, ha il fiato un po' troppo corto rispetto alle ambizioni e indulge al bozzetto, alla notazione un po' casuale. Così lo stile, se a tratti raggiunge una sua proprietà ed eleganza espressiva, risulta più spesso di maniera, nel suo insistito decorativismo coloristico (con frequenti echi di certe atmosfere felliniane, rivissute al livello di un superficiale patetismo). Nonostante l'uso ricorrente di espressioni gergali volgari, si può riconoscere al regista e ai suoi sceneggiatori il merito di aver saputo accostarsi ad un argomento tanto sgradevole senza troppo indulgere alla spettacolarità più volgare, in questo coadiuvati da un Tognazzi rivoltante, ma assai abile nel rendere le sfumature del suo difficile personaggio. (A. B.)

Strano triangolo, Lo — v. **Brotherly Love**

Struktura kryształu (La struttura di cristallo) — **r.**: Krzysztof Zanussi - **o.**: Polonia, 1969.

V. giudizio di Giacomo Gambetti e dati in « Bianco e Nero », 1970, nn. 5/6, p. 107 (Film visti a Cannes); altri dati in questo fascicolo, p. 127 (Film visti a Pesaro).

There Was a Crooked Man (Uomini e cobra) — **r.**: Joseph L. Mankiewicz - **s., sc.**: David Newman e Robert Benton - **f.** (Technicolor): Harry Stradling jr. - **scg.**: Edward Carrere - **arr.**: Keogh Gleason - **mo.**: Gene Milford - **m.**: Charles Strouse - **int.**: Kirk Douglas (Paris Pitman jr.), Henry Fonda (Woodward Lopeman), Hume Cronyn (Dudley Whinner), Warren Oates (Floyd Moon), Burgess Meredith (Missouri Kid), Arthur O'Connell (Lomax), Martin Gabel, (Le Goff), John Randolph (Cyrus MnNutti), Michael Blodgett (Coy Cavendish), Claudia McNeil (Madam), Alan Hale jr. (Tobaccy), Victor French, Lee Grant, Bert Freed, Gene Evans, Pamela Hensley, G.K. Yang - **p.**: Joseph L. Mankiewicz per Warner Bros, Seven Arts - **o.**: U.S.A., 1969 - **di.**: Dear-Warner Bros.

Pochi film all'anno, fra i western veri, ma buoni, da qualche tempo in qua. Di stampo

antico il regista, tutt'altro che raffermo invece lo stile e il tono del racconto, che ricorda un poco Il tesoro della Sierra Madre *e un poco* La ballata di Cable Hogue: *cioè amarezza venata di ironia, desolazione sotto l'aspetto della disinvoltura, col gusto di un finale anti-legalitario e, quindi, anticonvenzionale. Un furto, il colpevole condannato a un duro penitenziario, nel deserto, il denaro rubato nascosto in un anfratto del terreno, in un covo di velenosi serpenti. L'uomo, « corteggiato » dal direttore del carcere, perché si prenda la libertà a prezzo di metà del lauto bottino, non ci sta. Un nuovo direttore, onesto, non prende il caso neppure in considerazione. Ma i suoi metodi di redenzione, basati sulla fiducia nei reclusi, falliscono, il ladro riesce a fuggire, riprende il denaro nascosto, ma all'ultimo momento è morsicato da un « suo » serpente custode. Il direttore « buono », che aveva inseguito il ladro, s'impadronisce dei tanti dollari, carica il suo corpo su un cavallo e lo riaccompagna sulla soglia del carcere per spingerlo dentro le mura; e poi, col denaro, se ne va in Messico. Ci sono molti altri personaggi collaterali, accanto ai due protagonisti (i vecchi ed efficientissimi Fonda e Douglas), ciascuno seguito con grande cura; ci sono acutissime pennellate psicologiche sulla vita del carcere e sulla situazione umana e caratteriale dei vari protagonisti, c'è un discorso indiretto ma non tanto sui tentativi di integrazione che la società americana ufficiale compie verso i « ribelli » (di ieri come di oggi), senza andare a fondo dei problemi di ognuno, c'è un tono abile (e nello stesso tempo amaro e critico) nel racconto, il quale parte rapsodicamente, con apparente casualità e poi si sviluppa con molta agilità e freschezza.* (G. G.)

They Call Me Mister Tibbs! (Omicidio al neon per l'ispettore Tibbs) — **r.:** Gordon Douglas - **s.:** da un romanzo di John Ball - **sc.:** Alan R. Trustman, James R. Webb - **f.** (De Luxe Color, stampato dalla Technicolor): Gerald Finnerman - **scg.:** Addison F. Hehr - **mo.:** Bud Molin - **m.:** Quincy Jones - **int.:** Sidney Poitier (Virgil Tibbs), Martin Landau (il reverendo Logan Sharpe), Barbara McNair (Valerie), Anthony Zerbe (Rice Weedon), Jeff Corey, David Scheiner, Juano Hernandez, Norman Crane Asner, Beverly Todd, Ted Gehring, Garry Walberg - **pe.:** Walter Mirisch - **p.:** Herbert Hirschman per Walter Mirisch Production Comp., United Artist - **o.:** U.S.A., 1970 - **di.:** Dear-United Artists.

They Shoot Horses, Don't They? (Non si uccidono così anche i cavalli?) — **r.:** Sydney Pollack - **o.:** U.S.A., 1969 - **di.:** Dear-Warner Bros.

V. giudizio di Guido Cincotti e altri dati in « Bianco e Nero », 1970, nn. 7/8, p. 133 (Film visti a San Sebastiano).

Too Late the Hero (Non è più tempo di eroi) — **r.:** Robert Aldrich - **r. II^a^ unità:** Oscar Rudolph - **asr.:** Grayson Rogers - **asr.: II^a^ unità:** Francisco MacLang - **f. II^a^ unità:** Nonong Rasca - **scg. II^a^ unità:** John Brown - **es.:** Henry Millar jr. - **ess.:** Milo Lory - **mo.:** Michael Luciano, Joseph Harrison - **m.:** Gerald Fried - **tdt.:** Dick Kuhn, National Screen - **cs. tecnici:** Capo Robert C. Lefever, Takashi Ohashi - **int.:** Ian Bannen (Thornton), Harry Andrews (il colonnello Thompson), Denholm Elliot (il capitano Hornsby), Ronald Fraser (Campbell), Lance Percival (il caporale McLean), Percy Herbert (Johnstone), Ken Takakura (il maggiore Yamaguchi), Patrick Jordan (il sergente maggiore), Sam Kydd (il sergente negro), William Beckley (Currie), Martin Horsey (Griffiths), Harvey Jason (Scott), Sean MacDuff (Rogers), Frank Webb (l'alfiere) — **p.:** Robert Aldrich per Associates and Aldrich, Palomar Pictures - **pa.:** Walter Blake - **sv.p.:** Fred Ahern - **di.:** Dear-Warner Bros. - **dr.:** 144'.

V. giudizio di Guido Cincotti e altri dati in « Bianco e Nero », 1970, nn. 7/8, p. 134 (Film visti a San Sebastiano).

Topolino Story — v. **Mickey Mouse Anniversary Show**

Tora! Tora! Tora! (Tora! Tora! Tora!) — **r.:** Richard Fleischer.

V. giudizio di Guido Cincotti e dati in questo fascicolo, p. 132 (Film visti a Sorrento).

Tulipani di Haarlem, I — **r.:** Franco Brusati - **s.:** F. Brusati - **sc.:** F. Brusati, Luigi Bazzini - **f.** (Eastmancolor della Spes): Luciano Tovoli - **scg.:** Luigi Scaccianoce - **co.:** Danda Ortona - **mo.:** Mario Morra - **mo.:** Benedetto Ghiglia - **int.:** Carole André, (Sara), Frank Grimes (Pierre Dominique), Gianni Garko, Gianni Giuliano, Pierre Cressoy, Philippe Hersent, Suzanne Berthois, Orazio Stracuzzi - **dp.:** Michele Marsala - **org.:** Danilo Marciani - **p.:** Turi Vasile per Ultra Film, P.I.C. / P.E.C.F., Paris - **o.:** Italia-Francia, 1969 - **di.:** Dear-Warner Bros.

Secondo Brusati, l'amore è egoismo, è negazione della libertà, della dignità, della gioia di vivere. Ce lo spiega in questa favoletta, amarissima e caustica sotto la vernice brillante e satirica, densa di risvolti e stilisticamente molto elaborata e preziosa. L'incontro — nell'incantato paesaggio fiammingo di Bruges e dei suoi splendidi dintorni — tra Pierre (impiegatuccio mortificato dalla solitudine ma generoso ed esuberante) e Sara (inglesina stravagante e complessata, reduce da una delusione sentimentale che l'ha portata sull'orlo del suicidio) sfocia in un rapporto d'amore che implica per il maschio

prima l'accettazione di una serie di prove sempre più umilianti, e infine l'accecamento, provocatogli a bella posta dalla sua innamorata, decisa a non lasciarselo più scappare. Il film conferma l'intelligente originalità e le doti registiche di Brusati: anche se si avverte questa volta, nel confronto con il precedente Tenderly, *una minore capacità di sintesi, un estro svagato che valorizza la trovatina estemporanea e il ghirigoro ornamentale, a scapito della chiarezza strutturale ed espressiva. Più che le ambizioni tematiche, viziate dalla misoginia e dal gusto eccessivamente freddo e cerebrale del regista, contano ne* I tulipani di Haarlem *la felice definizione di un personaggio inconsueto (Pierre), parente prossimo del Morgan di Karel Reisz, e l'intuizione di un mondo psicologico e morale ricco di risonanze e di puntuali notazioni. Di buon livello la colonna sonora e l'interpretazione dei due giovani attori.* (A.B.)

Twinky (Twinky) — **r.:** Richard Donner - **asr.:** Richard Dalton - **s., sc.:** Norman Thaddeus Vane - **f.** (Technicolor): Walter Lassally - **scg.:** Michael Wield - **mo.:** Norman Wanstall - **m.:** John Scott - **ca.:** « The Lonely Year », « Go Where the Sky Goes », « Twinky » di Jim Dale cantate dall'autore - **f.:** David Price - **tdt.:** Chambers and Partners - **int.:** Charles Bronson (Scott Wardman), Susan George (Twinky), Trevor Howard (il nonno), Michael Craig (papà), Honor Blackman (mamma), Lionel Jeffries (Creighton), Elspeth March (la segretaria), Eric Chitty (un cliente), Cathy Jose (Felicity), Leslie Schofield (il I poliziotto), Derek Steen (il II poliziotto), Robert Morley (il giudice Roxburgh), Jack Hawkins (il giudice Millington-Draper), Gordon Waller (Marty), Jimmy Tarbuck (il I° comico della TV), Norman Vaughan (il II° comico della TV), Orson Bean (Hal), Reg Lever (il vecchio gentleman), Tony Arpino (il giudice di New York), John Wright (il portiere dell'hotel), Eric Barker, John Rae - **dp.:** Geoffrey Haine - **pe.:** John Heyman - **p.:** Clive Sharp per World Film Services - **pa.:** Norman Thaddeus Vane, Ralph Serpe - **d.:** Rank - **o.:** Gran Bretagna, 1969 - **di.:** Euro International - **dr.:** 98'.

Una ninfetta londinese si lascia sedurre da un attempato scrittore (di romanzi pornografici) americano, il quale per evitare guai se la sposa, e per sottrarla all'ambiente bislacco in cui viveva se la porta negli Stati Uniti. Il ménage si rivela difficile: Twinky è psicologicamente immatura, combina guai, manda persino il marito in galera per un mesetto, interferisce nell'attività professionale di lui, gioca con le bambole. Dopo vari litigi e riappacificazioni, Twinky, benché ami il marito, lo lascia, sembra definitivamente, andando verso un incerto avvenire. Anni fa Stanley Kubrick provò, con esito variamente giudicato e con l'appoggio di un testo valido come il romanzo di Vladimir Nabokov, ad analizzare il delicato rapporto tra una ragazzina e un uomo anziano. Pur attraverso i risvolti grotteschi, Lolita *era una storia eminentemente drammatica, e Kubrick ebbe successo soprattutto nella pittura di una certa America provinciale che faceva da squallido sfondo alla disperata avventura dei due protagonisti, fornendole una dimensione morale. Lontano da simili ambizioni, Richard Donner ha eluso ogni implicazione sociologica e approfondimento psicologico, e su uno sfondo ambientale macchiettistico — le due famiglie degli sposini — ha edulcorato quanto d'inquietante aveva in sé la vicenda, conferendole i modi della commedia sdolcinata, nella quale la sedicenne protagonista appare poco più che un frugoletto tutto pepe e la sua convivenza con un uomo che potrebbe esser suo padre non pone problemi diversi da quelli di qualsiasi altro matrimonio male assortito. Né dà in partenza motivazione dell'innamoramento dei due; che appare tanto più implausibile anche per l'infelice scelta dell'interprete maschile, un Charles Bronson aggrondato e, in panni intellettuali, chiaramente a disagio.* (G. C.)

Ultimo avventuriero, L' — v. **Adventurers, The**

Uomini contro — **r.:** Francesco Rosi - **o.:** Italia-Jugoslavia, 1970.

V. giudizio di Guido Cincotti e dati in « Bianco e Nero », 1970, nn. 9/10, p. 117 (Film visti a Venezia).

Uomini e cobra — v. **There Was a Crooked Man**

Venga a prendere il caffè... da noi — **r.:** Alberto Lattuada - **s.:** dal romanzo « La spartizione » di Piero Chiara - **sc.:** Alberto Lattuada, P. Chiara, Tullio Kezich, Adriano Baracco - **f.** (Eastmancolor della Spes): Lamberto Caimi - **scg.:** Vincenzo Del Prato - **mo.:** Sergio Montanari - **m.:** Fred Bongusto - **int.:** Ugo Tognazzi (Emerenziano Paronzini), Francesca Romana Coluzzi (Tarsilla Tettamanzi), Milena Vukotic (Camilla Tettamanzi), Angela Goodwin (Fortunata Tettamanzi), Jean Jacques Fourgeaud (Paolino), Piero Chiara (Pozzi), Valentine (Caterina), Antonio Piovanelli (Don Casimiro), Checco Rissone (Mansueto Tettamanzi), Natale Nazzareno (un garzone) Carla Mancini (una studentessa), Alberto Lattuada (il medico) - **p.:** Maurizio Lodi Fé per Mars Film Prod. - **o.:** Italia, 1970 - **di.:** C.I.C.

Un impiegato del catasto sposa una di tre sorelle non più giovani ma benestanti; con-

temporaneamente, anche se un poco per volta, diventa l'amante delle altre due. Mentre sta salendo anche nella stanza della cameriera — che ogni sera lo spiava — viene colpito da paralisi. Le tre sorelle lo accompagnano ogni giorno a spasso in una carrozzella. La storia è di grana grossa, sul filo del grottesco, e con una serie di particolari che è tradizione chiamare boccacceschi, ma che del gusto e dell'intelligenza lirica e di costume del Boccaccio non hanno, ovviamente, nulla. Ma Lattuada è pur sempre regista di stile e di intelligenza fine, così che il suo riesce a essere un divertimento non di rado vivace e acuto, anche nella scelta di tipi spettacolarmente validi, come quelli delle tre protagoniste e del personaggio reso con la solita bravuta da Tognazzi. (G. G.)

O

Virgin and the Gypsy, The (La vergine e lo zingaro) — **r.:** Christopher Miles - **asr.:** Derek Whitehirst - **s.:** dal romanzo di D.H. Lawrence - **sc.:** Alan Plater - **f.** (Eastmancolor): Robert Huke - **scg.:** Terence Knight, David Brockhurst - **cs.c.:** Deirdre Clancy - **mo.:** Paul Davies - **m.:** Patrick Gowers - **ca.:** « Keep Your Hand on Your Halfpenny » di Alex Glasgow; « My Latest Millionaire » di Ronald Cass; « The Charleston Hop » di Peter Myers - **fo.:** John Brommage, Bob Cox - **int.:** Joanna Shimkus (Yvette), Franco Nero (lo zingaro), Honor Blackman (la signora Fawcett), Mark Burns (il maggiore Eastwood), Maurice Denham (il rettore), Fay Compton (la nonna), Kay Walsh (zia Cissie), Harriet Harper (Lucille), Norman Bird (zio Fred), Imogen Hassall (la moglie dello zingaro), Jeremy Bulloch (Leo), Roy Holder (Bob), Margo Andrew (Ella), Janet Chappell (Mary), Helen Booth (Cook), Laurie Dale (Thomas), Lulu Davies (la nonna dello zingaro) **dp.:** John Wilcox - **p.:** Kenneth Harper per Kenwood Films, A Dimitri de Grunwald Presentation - **d.:** London Screenplays - **o.:** Gran Bretagna, 1970 - **di.:** Variety - **dr.:** 95'.

Non sono felici, in genere, le trascrizioni cinematografiche da Lawrence, ma non è questo il punto che ci preme considerare. Infatti quello del confronto fra un libro e un film, fra un dramma o una commedia e un film che dal dramma venga tratto è sempre un discorso fine a se stesso, senza conseguenze critiche quale sia la conclusione, un discorso di pura divagazione, dunque inutile. Vale invece forse la pena sottolineare che è ennesimo frutto di faciloneria la scelta di una fonte di indubbio fascino letterario e, in qualche caso, di indubbia validità, ma — evidentemente — di altrettanto difficile resa cinematografica e spettacolare. E dire che il film di oggi non è del tutto da buttar via, nella storia della ragazza di buona famiglia che si incapriccia dello zingaro è adombrato un trapasso di classi, forse, certamente di mentalità, anche se, qui, tutto è in chiave di un grosso drammone di appendice realizzato con mestiere. (G. G.)

Walk in the Spring Rain, A (Passeggiata sotto la pioggia di primavera) - **r.:** Guy Green - **asr.:** Philip L. Parslow - **s.:** dal romanzo di Rachel Maddux - **sc.:** Stirling Silliphant - **f.** (Panavision, Technicolor): Charles B. Lang - **scg.:** Malcolm C. Bert - **arr.:** Morris Hoffman - **mo.:** Ferris Webster - **m.:** Elmer Bernstein - **ca.:** E. Bernstein, Don Black, cantata da Michael Dees - **so.:** Les Fresholtz, Arthur Piantadosi - **int.:** Anthony Quinn (Will Cade), Ingrid Bergman (Libby Meredith), Fritz Weaver (Roger Meredith), Katherine Crawford (Ellen), Tom Fielding (il figlio di Cade), Virginia Gregg (Ann Cade), Mitchell Silberman (Bucky) - **dp.:** Herbert Wallerstein - **p.:** Stirling Silliphant per Pingree Productions - **o.:** U.S.A., 1969 - **di.:** Columbia-Ceiad - **dr.:** 98'.

Waterloo — **r.:** Serghej Bondarciuk - **s.:** Vittorio Bonicelli - **sc.:** V. Bonicelli, S. Bondarciuk, H.A.L. Craig - **d.:** Mario Soldati - **f.** (Panavision, Technicolor): Armando Nannuzzi - **scg.:** Mario Garbuglia, Ferdinando Giovannoni, S. Valiushek, A. Menialhikov - **c.:** Maria De Matteis, Ugo Pericoli, N. Busina - **mo.:** Vanio Amici, Carlo Fabianelli, E.V. Mikhajlova - **es.:** Augie Lohman, V.A. Likhachov - **m.:** Nino Rota - **int.:** Rod Steiger (Napoleone), Christopher Plummer (Wellington), Orson Welles (Luigi XVIII), Gianni Garko (Drouot), Ivo Garrani (Soult), Jack Hawkins (il generale Picton), Virginia McKenna (la duchessa di Richmond), Andrea Checchi (Sauret), Rupert Davies (Gordon), Veronica De Laurentiis (Madeleine Hall), Donald Donnelly (O'Connor), Franco Fantasia (Delessart), Vladimir Drujnikov (Gérard), Philippe Forquet (La Bedoyère), Orso Maria Guerrini (un ufficiale), Charles Millot (Grouchy), Ian Ogilvy (De Lancey), Willoughby Gray (Ramscy), Orazio Orlando (Constant), Richard Heffer (Mercer), Eughenj Samoilov (Cambronne), Roger Green (Duncan), Jeffry Wickham (Colborne), Valentino Skulme (il Tamburo Maggiore), Oleg Vidov (Tomlinson), Charles Borromel (Mulholland), Michael Wilding (Ponsonby), Susan Wood (Sarah), Ghennady Yudin (Chactas), Serghej Zakhariadze (Blücher), Dan O'Herlihy (il maresciallo Ney), John Savident (Muffling), gli Highlanders, Terence Alexander - **p.:** Dino De Laurentiis e Thomas Carlile per Dino De Laurentiis Cinemat. S.p.A., Roma / Mosfilm, Mosca - **o.:** Italia-U.R.S.S., 1970 - **di.:** De Laurentiis-Euro International.

In metà del film, forse più, c'è la battaglia, che Bondarciuk mette in scena *con bravura impegno diligenza — come avesse davanti a sé, da bravo russo, una grande scacchiera*

e le statuine — con mezzi tecnici abbondanti. Nell'altra metà ci sono parole, situazioni psicologiche, altre parole, pianti di Napoleone (gli storici dicono che davvero questo periodo della vita dell'imperatore fu segnato anche da turbe psichiche e da crisi nervose), raccolti alla meglio da una sceneggiatura volonterosa ma mediocre e disordinata, di fronte al desiderio di essere documentata, aggiornata, globale. Di una ingenuità addirittura elementare tutto l'antefatto, la prima crisi di N., la sua partenza e il suo ritorno — dopo una dissolvenza e una frase o due fuori campo — per e da l'isola d'Elba: antefatto nobilitato soltanto da una divertita quanto breve caratterizzazione di Orson Welles nei panni di Luigi XVIII. Si ha quasi l'impressione che tutta questa parte sia frutto di rimescolio di scene e di una disordinata selezione finale sul montato. Per il resto, Rod Steiger fa quel che può in un personaggio che soggetto e sceneggiatura gli offrono statico e inconsistente. Andrea Checchi usufruisce di molti primi piani, sempre lacrimoso e muto come un pesce, fra i ranghi dei fedelissimi veterani del còrso. (G. G.)

W le donne — **r.:** Aldo Grimaldi - **s.:** Luciano Ferri - **sc.:** Carlo Veo - **f.** (Eastmancolor): Gastone Di Giovanni - **scg.:** Fabrizio Frisardi - **mo.:** Daniele Alabiso - **m.:** Luciano Fineschi-Pippo Baudo - **int.:** Little Tony (Big Tony), Franco Franchi (il sergente Samperi), Ciccio Ingrassia (il maresciallo La Rosa), Stefania Doria (Nicoletta), Pippo Franco (Victor), Gino Bramieri (Don Nicola), Luciano Fineschi, Anna Zinnemann, Nino Terzo, Anna Maestri, Carlo Sposito, Paola Tedesco, Mirella Pamphili, Valeria Sabel, Silvano Spada, Edoardo Sala, Ignazio Balsamo, Vivian Larice, Pippo Baudo - **p.:** Sergio Bonotti per Mondial TE.FI. - **o.:** Italia, 1970 - **di.:** Titanus.

Woodstock (Woodstock, tre giorni di pace, amore e musica) — **r.:** Michael Wodleigh - **o.:** U.S.A., 1969 - **di.:** Dear-Warner Bros.

V. dati in « Bianco e Nero », 1970, nn. 7/8, p. 135 (Film visti a San Sebastiano).

Di film sui festival di musica « pop » ne abbiamo visti ormai diversi, da Jazz in a Summer Day *in poi.* Woodstock *segue nell'impianto la formula collaudata, basata sulla doppia osservazione dello spettacolo che si svolge sul palco (i cantanti e i complessi musicali in azione) e dello spettacolo costituito dal pubblico. Per quanto riguarda il primo punto* Woodstock *non è né meglio né peggio dei film che l'hanno preceduto; forse, mancando alcuni « fenomeni » presenti in altre pellicole di questo genere, l'attesa dell'appassionato viene un po' delusa anche se, per contro, sono proposti alcuni nuovi elementi della musica « folk » americana degni di tutta attenzione: la presenza di Satana in un lungo assolo di batteria, quella di Jimi Hendrix (stroncato recentemente dall'abuso della droga) in una personalissima interpretazione del « blues » « Sometimes I Feel... » e in una sarcastica e sconsacrante variazione dell'inno nazionale americano; quella di Jeff Country in un canto di protesta. Poi c'è Joan Baez, che è la fuoriclasse che sappiamo: la sua ballata su Joe Hill e il suo « spiritual » « Swing Low... » appaiono due gioielli, sia per i particolari registri della voce che per l'intensità della interpretazione. L'esibizione della Baez fa apparire ancora più inutili quelle di altra gente ben disposta all'urlo e alla convulsione ma musicalmente pochissimo dotata (diciamo pure che fra i « numeri » di* Woodstock *non mancano quelli di alcuni cialtroni).*
Come pedale unico, va rilevato che la canzone o la ballata di tipo propriamente « folk » (melodia facile, accompagnamento ritmico regolare, andamento strofico) sono sempre più rare in questo tipo di manifestazioni. Domina invece un tipo di musica che sfugge alla organizzazione in « forme chiuse » tradizionali e all'armonia collaudata per avvicinarsi al libero periodare dell'improvvisazione e per cercare un nuovo « sound » (che risente molto delle esperienze psichedeliche), dove ai singoli strumenti e alle voci sono richieste prestazioni particolari, talvolta di una inedita suggestività, talora con effetti di scoperta forzatura. Si può d'altronde osservare che alcune esibizioni, filmate per intero, sono un po' troppo lunghe e noiose. Ma dove veramente il film tradisce il suo compito informativo è quando il regista si mette in testa di fare « tanto cinema », dividendo lo schermo in due e anche in tre sezioni, dedicandosi ad una specie di « montaggio creativo » con contrapposizioni, confronti, allitterazioni, ecc... Non di rado poi la traduzione in sottotitoli italiani dei versi delle canzoni è orripilante, con un termine come « square » [borghese, conservatore] tradotto con « quadrato » e versi come « Swing Low, Sweet Chariot » tradotti con « Va adagio, o dolce carrello ».
L'adunata di mezzo milione di « hippies » e di capelloni che si sono dati appuntamento a Bethel, nello stato di New York, ha fatto di questo festival un avvenimento diverso dai soliti convegni musicali tipo Newport o Monterey. Diciamo che si è trattato di una verifica e di una dimostrazione di forza, o addirittura della proposta, sia pure provvisoria, di una nuova comunità che ha messo da parte per tre giorni le fruste strutture societarie delle civiltà dei nostri tempi per instaurare un nuovo modo di « vivere insieme ed essere felici »: l'etichetta del festival suona infatti: « Tre giorni di pace, amore e musica ». Ora il film sottolinea questo aspetto e, anzi, vi specula sopra. Sia il regista — che è « uno di loro », cioè un capellone — che la distribuzione e la pubblicità puntano sull'aspetto « rivoluzionario » del film, presentando l'avvenimento addirittura come palingenetico, quasi l'an-

nuncio di un'era da cui gli odii, le divisioni di classe e di razza, gli egoismi, la fame di denaro e simili mostri verranno banditi per sempre. Insomma la prefigurazione di una nuova « età dell'oro ». Sotto gli auspici della Warner Bros. In realtà Wadleigh sembra trovare gusto anche nell'illustrare i tanti aspetti infantilistici di un « ritorno al primitivo » che invece è molto lontano, nel suo aspetto di gioco addirittura cinico, dal candore di chi ha una fede autentica nel futuro e nel prossimo (fede che si sente presente, nonostante tutto, in molti dei convenuti a Bethel). (E. C.)

Riedizioni

Andrea - Wie ein Blatt auf Nackter Haut (Andrée) — **r.:** Schott-Schöbinger - **o.:** Repubblica Federale Tedesca, 1968 - **di.:** regionale.
[Il film, sequestrato dopo pochi giorni di programmazione, è ora rimesso in circolazione].
V. recensione di Fabio Rinaudo in « Bianco e Nero », 1968, nn. 11/12, p. 285 e dati in « Bianco e Nero », 1969, nn. 1/2, p. (128).

Le schede dei film visti a Pesaro sono di Giacomo Gambetti; quelle dei film visti a Sorrento di Guido Cincotti; quelle dei film usciti a Roma di Aldo Bernardini, Guido Cincotti, Ermanno Comuzio, Giacomo Gambetti. Dati filmografici a cura di Roberto Chiti.

Abbreviazioni

r. (regia), **cr.** (coregia), **ar.** (aiutoregia), **asr.** (assistenza alla regia), **sv.** (supervisione), **cs.** (consulenza), **s.** (soggetto), **ad.** (adattamento), **sc.** (sceneggiatura), **d.** (dialoghi), **comm.** (commento), **dt.** (direzione tecnica), **da.** (direzione artistica), **f.** (fotografia), **om.** (operatore alla macchina), **asf.** (assistenza alla fotografia), **l.** (luci), **efs.** (effetti fotografici speciali), **ess.** (effetti sonori speciali), **es.** (effetti speciali), **an.** (animazione), **scg.** (scenografia), **arr.** (arredamento), **arch.** (architetto), **amb.** (ambientazione), **escgs.** (effetti scenografici speciali), **c.** (costumi), **cor.** (coreografia), **t.** (trucco), **pr.** (parrucchiere), **mo.** (montaggio), **asmo.** (assistenza al montaggio), **m.** (musica), **dm.** (direzione musicale), **ca.** (canzoni), **arrang.** (arrangiamento), **mx.** (missaggio), **so.** (sonorizzazione), **fo.** (fonico), **sin.** (sincronizzazione), **dg.** (doppiaggio), **rum.** (rumorista), **tdt.** (titoli di testa), **sde.** (segretaria di edizione), **ce.** (capo elettricista), **cmc.** (capo macchinista), **int.** (interpretazione), **dp.** (direzione di produzione), **asp.** (assistenza di produzione), **sdp.** (segretaria di produzione), **org.** (organizzatore), **pe.** (produzione esecutiva), **p.** (produzione), **pa.** (produzione associata), **cop.** (coproduzione), **cp.** (casa produttrice), **cpa.** (casa produttrice associata), **d.** (distribuzione nel paese d'origine), **o.** (origine), **di.** (distribuzione italiana), **lg.** (lunghezza), **dr.** (durata), **lm.** (lungometraggio), **mm.** (mediometraggio), **cm.** (cortometraggio), **reg.** (regionale).

Schede

I LIBRI

In questa rubrica i libri sono distinti in 10 gruppi, corrispondenti alle 10 sottosezioni della Sezione Iª (Cinema) *esistente presso la biblioteca del Centro Sperimentale di Cinematografia.*

0 - Opere generali; critica e storia; monografie, biografie critiche

PAOLO BERTETTO, « Il cinema dell'utopia », Salerno, Rumma Editore, 1970, pp. 174, in 8° - L. 3.000.

Il saggio è dedicato alle principali voci e tendenze del « nuovo cinema » contemporaneo: dalla *nouvelle vague* francese alle più recenti correnti dei giovani autori in Gran Bretagna, negli Stati Uniti, nell'Est europeo, in Germania, in Belgio, in Spagna, in Brasile e, alla fine, in Italia. L'A., rifacendosi a certi schemi molto cari alla critica d'oltr'Alpe, parte da una concezione del cinema come « socializzazione della domanda sull'essere e sulla storia e insieme rovesciamento della domanda sull'interrogante stesso e sullo strumento dell'interpretazione. La problematizzazione del mondo — spiega ancora Bertetto — passa attraverso la messa in questione del cinema, come, d'altra parte, la discussione sul cinema stesso è la via necessaria per porre in termini rigorosi, non preformati, le domande sul mondo. E' una volontà di rifondazione del discorso e della interrogazione sul senso che sbocca sull'affermazione della ricerca cinematografica come utopia, come piattaforma necessaria di un processo di rigenerazione della conoscenza e dell'immaginazione, per reperire oltre il disumano, l'orizzonte altro dell'uomo ». Pur nell'astrattezza e nell'opinabilità di queste e di altre posizioni e affermazioni non sufficientemente motivate (« E' a partire da Godard che possediamo ormai una metafisica... del nuovo cinema, del suo processo di sviluppo, delle acquisizioni storiche, dei limiti »), il saggio svolge una panoramica non priva di spunti interessanti e di stimolanti osservazioni. Alla fine, nota bibliografica e indice dei nomi.

THOMAS QUINN CURTIS, « Erich von Stroheim », Paris, Ed. France-Empire, 1970, pp. 324, in 16°, ill. f.t. - s.p. (ma F. 19.40).

Saggio biografico sulla vita e sulla carriera artistica di Erich von Stroheim. Molto documentato sulle vicende spesso amare del regista e sulla sua difficile battaglia per sfuggire alle convenzioni e alle imposizioni degli industriali hollywoodiani (amico di Stroheim, l'autore — critico teatrale dell'« International Herald Tribune » — ha avuto la possibilità di attingere alle sue memorie rimaste incompiute), il libro evita ogni valutazione propriamente critica del mondo artistico e culturale di Stroheim, come regista e come attore. Il racconto, introdotto da due note commemorative scritte da René Clair e da Jean Renoir, è suddiviso in cinque parti, corrispondenti ai vari luoghi e momenti della carriera del regista (*Vienne; L'Amérique; Hollywood: figurant; Hollywood: star; Paris*) ed è corredato dai dati filmografici dei film da lui diretti e interpretati.

RAYMOND DURGNAT, « The Crazy Mirror. Hollywood Comedy and the American Image », London, Faber and Faber Ltd., 1969, pp. 280, in 8°, ill. f.t. - £. 2.25.

Raymond Durgnat, studioso inglese già noto per alcune monografie su problemi teorici e su personalità del cinema internazionale, ha qui raccolto una serie di

saggi in gran parte già apparsi sulla rivista londinese « Films and Filming » tra il 1965 e il 1966. L'autore analizza con acutezza critica e ricchezza di esemplificazioni aspetti, personaggi e mezzi espressivi della commedia hollywoodiana, dagli anni trenta ad oggi, individuandone i nessi con l'evoluzione della vita sociale e politica americana, di cui quel genere di produzione costituiva un attendibile specchio. Lo studio, articolato per temi e aspetti al di fuori di ogni ordine strettamente cronologico, è ricco di osservazioni acute e pertinenti, basate sull'analisi diretta e dettagliata delle opere e fondate su di un solido bagaglio culturale. Esso porta un rilevante contributo alla conoscenza di un genere e di un periodo del cinema americano molto significativi e interessanti, anche se già largamente esplorati da studi precedenti. Completano il volume un repertorio bibliografico e gli indici dei film e dei nomi citati.

Experimental Cinema 1930-1934 », New York, Arno Press, 1969, pp. 217, in 4° - s.p.

Un interesse del tutto particolare presenta per studiosi e ricercatori un'iniziativa editoriale come questa della Arno, che rende nuovamente accessibili importanti pubblicazioni del passato da tempo esaurite o irreperibili. « Experimental Cinema » è stata agli inizi degli anni trenta una rivista prestigiosa, che ha avuto una sua importanza nella promozione degli studi e della produzione culturalmente più qualificata negli Stati Uniti. Pubblicata a Philadelphia da Cinema Crafters of America e redatta da David Platt e Lewis Jacobs, la rivista non era concepita in funzione soltanto del cinema d'avanguardia, come il titolo poteva far supporre, ma aspirava a considerare criticamente e a discutere le punte più avanzate dell'arte cinematografica in tutto il mondo. Particolarmente significativa fu la funzione di mediazione svolta dalla rivista nei confronti del cinema europeo, soprattutto sovietico e francese, e dei suoi maggiori registi, ospitando articoli e saggi di Pudovkin, Ejzenštejn, Balázs, Cavalcanti, Moussinac, Clair, ecc. Il volume riproduce in *offset*, facendoli precedere da un'introduzione di George Amberg, i primi cinque fascicoli della rivista, con i relativi indici.

1 - Estetica e teoria; regia e recitazione; linguaggio; rapporti con altre forme di espressione

---

MARIE-CLAIRE ROPARS-WUILLEUMIER, « De la littérature au cinéma, genèse d'une écriture », Paris, Colin, 1970, pp. 240, in 8° - s.p.

Il volume, ricco e bene informato, considera soprattutto le influenze della letteratura sul linguaggio cinematografico, non si occupa cioè della trascrizione filmica delle opere letterarie. Sorvola alquanto sul passato e sugli aspetti teorici del problema, ma approfondisce con particolare attenzione i temi di oggi, soprattutto per quel che riguarda i rapporti tra Alain Resnais e il « nouveau roman ». In appendice alcuni documenti, e l'indice dei numerosi film presi in esame.

8 - Generalità; aneddotica; biografie, memorie, divismo; iconografia

---

CHARLES THOMAS SAMUELS, « A Casebook on Film », New York/Cincinnati/London/Melbourne, Van Nostrand Reinhold Company, 1970, pp. 250, in 8° - s.p.

Antologia di testi sul cinema, già apparsi in altri libri e periodici, raccolti ad uso delle scuole. La prima parte, dedicata alla teoria del cinema, comprende tre gruppi di saggi, riguardanti la definizione delle caratteristiche formali del cinema, i problemi della realizzazione e quelli della critica. Gli autori ospitati in questa prima parte sono Erwin Panofsky (*Style and Medium in the Motion Pictures*), Arnold Hauser (*The Film Age*), Michael Roemer (*The Surfaces of Reality*), Maya Deren (*Cinema as an Art Form*), Nicola Chiaromonte (*A Note on the Movies*), Andrew Sarris (*The Fall and Rise of the Film Director*), Dudley Nichols (*The Writer and the Film*), V.I. Pudovkin (*On Cinema Acting*), Basil Wright (*Handling the Camera*), George Bluestone (*Editing*), Irving Pichel (*Seeing with the Camera*), John Simon (*A Critical Credo*), Penelope Houston (*The Critical Question*),

Robert Brustein (*The New Hollywood: Myth and Anti-Myth*), Robert Warshow (*The Gangster as Tragic Hero*). La seconda parte riguarda l'applicazione pratica dei principi teorici e raccoglie vari saggi su tre importanti film di questi ultimi anni: *The Graduate* (sul quale scrivono Stanley Kauffmann, Edgar Z. Friedenberg, Stephen Farber, Estelle Changas e Jacob Brackman), *Bonnie and Clyde* (sul quale scrivono Joseph Morgenstern, Pauline Kael, Charles Thomas Samuels e Jerry Richard) e *Blow-up* (sul quale scrivono John Simon, Robert Garis, James F. Scott e Charles Thomas Samuels). Ad ogni saggio è fatto seguire un breve questionario in cui si propongono agli studenti alcuni temi di discussione sollevati dal saggio stesso. Alla fine sono riportati: un glossario di termini cinematografici; una lunga serie di temi che dovrebbero consentire allo studente di sviluppare e approfondire le indicazioni teoriche e pratiche dei saggi esaminati; un elenco di possibili ricerche sul materiale raccolto nel volume; una selezione bibliografica di testi e riviste di lingua inglese. L'obiezione di fondo che si può muovere a questa come ad altre raccolte antologiche con finalità didattiche deriva dalla eterogeneità degli autori scelti e quindi delle idee e delle metodologie, non sempre proposte con la necessaria chiarezza e con serietà scientifica.

ALFRED E. TWOMEY, ARTHUR F. MC CLURE, « The Versatiles: a Study of Supporting Character Actors and Actress in the American Motion Picture. 1930/1955 », South Brunswick/New York, A. S. Barnes and Co. (London, Thomas Yoseloff Ltd.), 1969, pp. 304, in 8°, ill. - $ 10.

Una delle caratteristiche più tipiche del cinema hollywoodiano è da sempre la quantità e l'ottima preparazione di caratteristi e attori di secondo piano, che hanno dato un contributo rivelantissimo al successo di quella cinematografia in tutto il mondo. Molto opportuno appare quindi questo volume a loro delicato da due docenti dell'Università statale del Missouri. Più che di uno studio, si tratta di un dizionario enciclopedico suddiviso — dopo la breve presentazione di Irene Dunne e l'introduzione dello storico Gilbert Seldes — in due parti. La prima è dedicata ai caratteristi di maggior rilievo, e riporta per ciascuno una sommaria documentazione critico-biografica e fotografica; la seconda comprende le figure minori e accanto al nome e ai dati anagrafici dell'attore compaiono soltanto due, tre titoli di film rilevanti in cui egli è apparso. La documentazione raccolta è indubbiamente utile per ricercatori, specialisti ed amatori di questo genere di pubblicazioni. Ma vanno rilevate alcune lacune di sostanza, nell'eccessiva frettolosità dei profili critici, nell'incompletezza dei dati biografici e filmografici e nell'opinabilità di certe scelte (per cui nella sezione non biografica compaiono molti nomi che avrebbero meritato maggiore attenzione, come ad esempio quelli di John Abbott, di Alan Baxter o di Billie Bruke). Accurato e apprezzabile è invece il corredo fotografico.

9 - Annuari, enciclopedie, dizionari; repertori, filmografie, bibliografie

---

PETER COWIE: « Seventy Years of Cinema », New York/South Brunswick, A. S. Barnes and Co. (London, Tromas Yoseloff Ltd.), 1969, pp. 287, in 8°, ill. - 105s.

Il critico e saggista britannico Peter Cowie illustra in questo volume riccamente illustrato le tappe della storia del cinema come linguaggio e come spettacolo, ordinando cronologicamente anno per anno i fatti e le opere più importanti e significative dal 1895 al 1967. Il tentativo è originale e interessante, sul piano di una larga divulgazione, anche se evidentemente parziale nella scelta dei titoli e nei lapidari commenti; e non mancano indulgenze alla « boutade » (come per esempio nella registrazione, tra i pochissimi fatti importanti, dell'anno di nascita di registi come Buñuel, Ophüls, De Sica o Wyler). Solo dei film principali vengono riportati i dati completi. Alla fine, indice dei film citati.

HUGH FORDIN, GLORIA KRAVITZ (edited by), « Film Daily 1970 Yearbook of Motion Pictures and Television. 52nd International Edition », New York, Wid's Films and Film Folk Inc., 1970, pp. 1075, in 8°, ill. f.t. - s.p.

JOHN WILLIS (edited by), « Screen World 1970 », U.S.A., Frederick Muller, 1970, pp. 256, in 8°, ill. - 72s.

L'edizione '70 dell'ormai classico e prestigioso « Film Daily Yearbook » ripropone l'impostazione dei precedenti. Per quanto riguarda i dati statistici, economici e informativi sull'organizzazione dell'industria cinematografia mondiale, è senza dubbio ancora la fonte più completa e autorevole: anche se le lacune, com'è ovvio in simili imprese, non mancano. Per gli Stati Uniti, l'almanacco riporta i dati delle società produttrici e distributrici, dei circuiti dell'esercizio, delle associazioni di categoria, dei teatri di posa, delle ditte che forniscono materiale tecnico, degli agenti, ecc. Riporta quindi i dati della diffusione della televisione nel mondo e degli organismi operanti nei vari paesi. Elenca poi le società produttrici, distinte paese per paese, di tutto il mondo. Seguono poi i dati di tutti i film distribuiti negli Stati Uniti nel 1969 e i titoli di tutti i film presentati, sempre negli Stati Uniti, dal 1915 ad oggi, ciascuno con la data di uscita (un indice a parte è dedicato ai titoli originali dei romanzi e dei drammi ridotti per lo schermo dal 1917 al 1969). In un'altra sezione compare la lista, con aggiornamento filmografico, dei produttori, dei registi, degli sceneggiatori, degli scrittori, degli operatori, degli attori, ecc. che hanno lavorato nel 1969. Nella sezione bibliografica sono raggruppati cenni sulla vita e sulla carriera di numerose personalità del cinema e della televisione, con l'aggiornamento filmografico dal 1960 al 1970. Seguono ancora: l'elenco dei critici americani, suddivisi per testata e città di edizione; la lista delle pubblicazioni di cinema negli Stati Uniti, in Canadà, e poi in tutto il mondo (fra le poche pubblicazioni citate per l'Italia appare « Novella 2000 », mentre delle riviste specializzate la sola a comparire è « La Rivista del Cinematografo »); la lista dei libri sul cinema suddivisi per argomento; la lista dei premi « Oscar » (dal 1969 al 1927) e dei molti altri premi assegnati negli Stati Uniti da enti e associazioni.

Più modesto ma forse altrettanto utile è il ventesimo volume dell'annuario del Willis, che riporta come di consueto dati e illustrazioni dei film presentati negli Stati Uniti nel corso del 1969, sommari dati anagrafici di centinaia di personalità del cinema internazionale, cenni biografici dei principali cineasti deceduti nell'annata e la lista dei premi « Oscar » dal 1927 al 1968. Chiude il volume il prezioso indice di tutti i nomi e i titoli citati.

F. MAURICE SPEED (edited by), « Film Review 1970-1971 », London, W. H. Allen, 1970, pp. 240, in 8°, ill. - 35s.

L'edizione 1970-71 dell'annuario dello Speed non presenta novità rispetto alla precedente (cfr. « Bianco e Nero », 1970, nn. 7/8, pp. 154-155): è dedicato ai film presentati in Gran Bretagna dal luglio 1969 al giugno 1970. Alla fine, indice dei film citati.

Le schede dei libri sono di Aldo Bernardini.

Parlatorio

Amici di « Bianco e Nero », vi prego di accogliere nella vostra rivista queste mie pacate proteste, nonché alcuni consigli che vi possono tornare utili per quanto riguarda la strutturazione della parte critica.
Le proteste si riferiscono alla recensione del mio film *Come ti chiami amore mio* fatta da Bondì e Cino nell'ultimo numero della rivista. In essa infatti si dice della mia intenzione dichiarata di recare danno ai miei produttori, mentre in realtà ho sempre dichiarato di voler danneggiare i codici stereotipati della comunicazione (e solo indirettamente il tipo di produzione « commerciale »).
Mi si rimprovera inoltre di avere speso cento milioni, usato attrici famose ecc., il che è tutto vero, ma date le premesse dell'opera, che si presenta come critica e negazione di un certo cinema, tutto ciò era indispensabile come tesi per la antitesi negativa, come indispensabili erano la trama, lo psicologismo ecc. (il che è stato invece giustamente rilevato).
Mi astengo poi dal giudicare tutte le altre valutazioni di merito, dalle quali naturalmente dissento, sottolineando soltanto la fondamentale spinta didattica che animava la mia opera, intenzionalmente indirizzata al grosso pubblico (grazie anche a elementi civetta di richiamo), il quale è ben lungi dall'aver superato il cinema dell'alienazione. E in ogni caso son convinto che il film possieda anche diversi elementi d'estrema avanguardia culturale: basterebbe analizzare seriamente i concetti di « azione » e « gestualità » nella estetica contemporanea.

Chiusa la troppo breve parentesi contestataria, vorrei dare ai miei critici (e indirettamente anche alla rivista) alcuni consigli.

Il primo è di non parlare mai di un film che si è visto una sola volta. Infatti i materiali semantici cinematografici esigono un'analisi che è molto complessa, che spesso (se non sempre) esige lo studio in moviola. Diversamente facendo si compie un'operazione autoritaria e paternalistica ed in ogni caso metalinguistica.

Il secondo consiglio è, una volta compiuta un'analisi corretta dell'opera, di volerla trascrivere veramente da critico. Fare la critica di un'opera significa esporre ad altre presumibili critiche un determinato lavoro intellettuale, che va a sua volta giudicato per quello che è linguisticamente, materialmente, non per quello che grossolanamente dice. Già da tempo nell'arte di avanguardia il critico ha rinunciato alla possibilità autoritaria che gli conferisce la propria posizione nei confronti dell'autore: in una recente mostra M. Calvesi ha esposto la sua critica insieme alle opere degli altri artisti.
Non capisco pertanto come, soprattutto da parte di giovani alle prime esperienze, si possa assumere quel tono di re-censori, con un paternalismo ed una presunzione degne di un vecchio burocrate del cinema.
So per esperienza quanto è difficile rinunciare alle tentazioni di poter disporre liberamente e senza fatica, senza ricerca e approfondimento, senza un'analisi strutturalista e marxista, di un'opera altrui, ma questo, lo ripeto, è niente altro che autoritarismo.
Consiglio pertanto Cino e Bondì, nonché la redazione della rivista, di continuare sulla linea da tempo sperimentata con successo di fornire ai lettori materiali e saggi, e di non lasciarsi andare a queste sterili polemiche che più che strutturalistiche posson sembrare personalistiche.
Un'ultima osservazione: in un'altra riga della rivista si insinua che non avrei montato il materiale girato per il CSC in Medioriente solo per negligenza. Le cose stanno ben diversamente: una volta giunto in medioriente mi convinsi con illuminazione improvvisa della inutilità di un certo cinema e della impossibilità di un altro cinema e rimbaudianamente optai per la vita piuttosto che per la sua rappresentazione.
Il « girare » laggiù faceva parte di quella vita, ma il « girato » ne rappresentava solo una prova, non la risultanza. Ecco perché non fu montato: perché non ce n'era nessun motivo, non rientrava in nessun ordine dialettico, in nessuna spinta morale, in nessuna lo-

gica che non fosse strettamente produttivistica. Ma si sa che la mia estetica è essenzialmente disfunzionalistica.
Ringraziandovi per l'attenzione

Umberto Silva

Ringraziamo Silva per la cortesia e la civiltà della sua lettera e per la chiarezza delle sue enunciazioni, chiarezza — ci perdoni — superiore a quella del suo film. Claudio Bondì e Giuseppe Cino scriveranno, se lo vorranno fare, per quanto li riguarda, ma (la coincidenza è casuale — ci creda Silva —) capita che anche il nostro parere non sia favorevole a Come ti chiami amore mio *(cfr. p. 84 e p. 122 di questo fascicolo). Prendiamo atto e siamo grati all'autore delle sue informazioni e dei suoi punti di vista, che trasmettiamo con interesse e con piacere ai lettori: tuttavia essi divergono dai nostri. Non possiamo inoltre che confermare di avere ascoltato, assieme a molti altri spettatori della sala di Pesaro, le dichiarazioni da noi riportate sui cento milioni eccetera. Forse ci è sfuggita l'ironia.*

Siamo invece perfettamente d'accordo con Silva sui suoi « consigli »: le nostre non sono, d'altronde, che prime, superficiali impressioni, e solo rare volte — troppo rare — ci riesce di fare un'analisi ampia e davvero motivata. Respingiamo però non solo che noi si voglia, ma che noi si faccia « un'operazione autoritaria e paternalistica »: anche le parole si corrodono, se usate per tutto. Infatti — non fosse altro — non contrabbandiamo le nostre « schede » per quello che non sono, non diciamo di fare ciò che non facciamo, non crediamo di essere diversi né migliori degli altri spettatori, ma cerchiamo di scambiare delle opinioni col pubblico. E siamo anche noi convinti che gli strumenti oggi a disposizione della critica (cinematografica) siano insufficienti e incompleti... anche perché la esposizione di un film su una pagina non è così facile e semplice come quella di una nota critica su una parete (ma ci sono anche in questo senso delle ricerche di cui « Bianco e Nero » *si occuperà presto: e su questo, come su qualsiasi altro argomento, il parere di uomini come Silva interesserà sempre*). (G. G.)

Caro Gambetti,
ti sarò grato se vorrai dare rettifica di alcuni errori di stampa riscontrati nel testo di *Othon* gentilmente pubblicato in « Bianco e Nero » 1970, nn. 1/4. Si tratta di poche cose:

a p. 17 (inq. 7, riga 10) leggi: de*s* troupes de la Gaule...;
a p. 23 (inq. 22, riga 20) leggi: *m*on suffrage incertain...;
a p. 26 (inq. 28, riga ultima) leggi: à pronon*c*er leurs lois...;
a p. 27 (inq. 28, riga penultima) leggi: a p*u* voir aisément...;
a p. 28 (inq. 31, riga 15) leggi: R*u*fus...;
a p. 29 (inq. 32, riga 14) leggi: que*l*que chose de doux...;
a p. 30 (inq. 35, riga 20) leggi: pour le faire Empere*u*r...;
a p. 33 (inq. 42, riga 3): manca la prima riga del testo del IV atto: *Que voulez-vous, Seigneur, qu'enfin je vous conseille? Je sens un trouble égal* d'une douleur pareille; et...

Con amicizia

Jean-Marie Straub

BIANCO E NERO

Mensile di studi sul cinema e lo spettacolo

Indici generali dell'annata XXXI

1970

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DI BIANCO E NERO - ROMA

Indice per materie

Animazione

Biografie critiche, commemorazioni

Censura

Cineamatorismo

Cinematografie nazionali

Colloqui, interviste, incontri

Critica

Documentario

Estetica, teoria

I fatti le opinioni

Festival, manifestazioni varie, premi

Premi

Film: saggi, introduzioni, note critiche

Film: schede, recensioni

Filmografie, bibliografie, repertori

Generalità

Lettere, Parlatorio

Libri: schede

Pretesti

Problemi economici, giuridici e legislativi

Ricerche

Storia del cinema

Teatro di prosa

Testi e documenti

Indice per autori

Indice dei film

Indice dei registi

(*a cura di* Franco Mariotti)